الموسيقى من الألف الى اليـاء



إعداد

اوس حسين علي

متابعة واشراف

د . هيثم شعوبي

الطبعة الاولى

٢٠١٦

الموسيقى من الألف الى الياء

الموسيقى من الألف الى الياء

اعداد / اوس حسين علي

متابعة واشراف / د . هيثم شعوبي

مكتب عالم المعرفة للطباعة والنشر

الطبعة الأولى – ٢٠١٦

اسم الكتاب / الموسيقى من الالف الى الياء

اسم المعد / اوس حسين علي

اسم الناشر / مكتب عالم المعرفة للطباعة والنشر

تاريخ اعداد الكتاب / ٢٠١٦/٤/١

العراق - بغداد

رقم الإيداع في دار الكتب والوثائق ببغداد ٨٥٩ لسنة ٢٠١٦

مكتب عالم المعرفة للطباعة والنشر

بغداد / باب المعظم / هاتف ٠٧٧٠٥٩٩٢٠٩٣

اهــداء.

الى كل الموسيقيين والمهتمين بالموسيقى في العراق والوطن العربي....

الى اهلي وزوجتي واصدقائي وكل من ساعدني في اعداد هذا الكتاب...

أقدم لكم كتابي البسيط هذا متمنيا لكم الاستفادة منه في معرفة وتعلم اساسيات وقواعد ومفاهيم الموسيقى من الالف الى الياء ، لما يحتويه هذا الكتاب من مجموعة مصطلحات موسيقية مهمة ، وعدد كبير من المقامات الموسيقية ، وانواع واصناف الآلات الموسيقية ، ومواضيع اخرى تخص الموسيقى.

فالموسيقى لغة الشعوب واهم فنون العصر ومعرفة اساسياتها ومفاهيمها يأهلنا لاستخدام وفهم هذه اللغه وهذا الفن بالشكل الصيحيح والمنتظم إضافة الى تنميه الذائقة الفنية الموسيقية بداخلنا بطريقة سلسة ومبسطة.

فالموسيقى اليوم قد دخلت في كل المجالات وكافة الاختصاصات النظرية منها والتطبيقية فهي تدخل الروح والقلب والاحساس وتثير بداخلنا كل ماهو جميل .

ولهذا بذلت الجهد بجمع وترتيب واعداد هذا الكتاب ليكون خير دليل لما يحتاجه الانسان من الموسيقى ومن الالف الى الياء .

مع شكري وامتناني لكم

اوس حسين علي

كلمة أشادة وتثمين

تلعب الفنون بوجه عام دورا أساسياً فاعلاً في تهذيب النفوس وتنمية الإحساس والشعور بالجمال ورفع مستوى الثقافة والارتقاء بها الى درجات اعلى .

ويعد الجهد الذي بذله اوس حسين علي بجمع واعداد هذه المعلومات عن الموسيقى من الالف الى الياء جهدا يفيد الباحثين والمعنيين بفن الموسيقى .

فالموسيقى قادرة على ان تبعث فينا المشاعر المتنوعة وتحرك فينا البهجة والسرور وهي اللغة الوحيدة التي يدركها الجميع دون الحاجة الى ترجمه فهي لغة الشعوب كلها .

د . هيثم شعوبي

مؤرخ وباحث موسيقي

الفصل الأول

اساسيات الموسيقى

الموسيقى

الموسيقى ويقال (الموسيقا) هي فن مؤلف من الأصوات والسكوت عبر فترة زمنية ويعتقد العلماء بأن كلمة الموسيقى يونانية الأصل وقد كانت تعني سابقا الفن عموما غير أن أصبحت فيما بعد تطلق على لغة الألحان فقط.
وقد عرفت لفظة موسيقى بأنها فن الألحان وهي صناعة يبحث فيها عن تنظيم الأنغام والعلاقات فيما بينها وعن الإيقاعات وأوزانها.
والموسيقى فن يبحث عن طبيعة الأنغام من حيث الاتفاق والتنافر وتأليف الموسيقى وطريقة أدائها وحتى تعريفها بالأصل تختلف تبعًا للسياق الحضاري والاجتماعي كما أن الموسيقى تعزف بواسطة مختلف الآلات: العضوية (صوت الإنسان، التصفيق) وآلات النفخ (الناي، البوق) والوترية (العود والقيثارة والكمان)، والإلكترونية (الأورغ) تتفاوت الأداءات الموسيقية بين موسيقى منظمة بشدة في أحيان إلى موسيقى حرة غير مقيدة بأنظمة في أحيان أخرى.
وهي لا تتضمن العزف فقط بل أيضا القرع في الطبول وموسيقى الهارمونيكا يعتبر الباليه أيضا من الموسيقى نظرا للحركات الهادئة التي توحي بأنها موسيقى صامتة.

تعريف الموسيقى

الموسيقى هي لغة التعبير العالمية، والموسيقى هي اللغة التي نسمعها في كل شيء في الحياة في المنزل من التلفزيون والكمبيوتر وفى العمل، في رنات التليفون المحمول، في وسائل المواصلات.
لكل إنسان لون وطبقة صوتية خاصة به، فيوجد الصوت الخشن.
ويوجد الصوت الرقيق الناعم، وهناك القوى والآخر الضعيف، كما يوجد الصوت الذي يعكس الحنان أو الذي يعكس القسوة.
كما أن الأصوات تتعدد حسب مصدرها: فهناك صوت الإنسان، صوت الطبيعة، صوت الحيوانات والطيور، صوت الآلات والأصوات لا تنتهي ويحل محل الصوت الصمت بألا نسمع صوتاً.
ولا جدال أن أكثر الأصوات إبداعاً هو صوت الانسان، لأنه باستطاعته أن يرتبه كيفما يشاء ويطوعه حسبما يريد.

المدرج الموسيقي

هو مخطط لإحتواء الرموز والعلامات و الأشكال الموسيقية المستعملة في الصولفيج.
يتكون المدرج من (٥) خطوط أفقية متوازية و متقاربة فيما بينها ، تُكَوِّن فيما بينها (٤) فسحات تُرَقَّم جميع هذه الخطوط و الفسحات كل على حدا من الأسفل إلى الأعلى.
يستخدم المدرج الموسيقي لتدوين العلامات الموسيقية عليه فوق الأسطر والفراغات وهو عبارة عن خمسة أسطر متوازية ومتساوية في طولها ومسافات أبعادها بينها أربعة فراغات ويبتدأ عد أسطر المدرج الموسيقي من الأسفل إلى الأعلى ، كما يأخذ السطر في المدرج الموسيقي علامته الموسيقية حسب المفتاح الموسيقي الموجود في أول المدرج يتم تقسيم المدرج الموسيقي إلى مقاييس زمنية متساوية ويتم هذا التقسيم بواسطة خطوط عمودية على المدرج الموسيقي وتسمى بفواصل المقياس وفي نهاية القطعة الموسيقية توضع قطعة مضاعفة إشارة إلى نهاية اللحن إن أشكال العلامات الموسيقية بما فيها إشارات الصمت المحصورة بين الفاصلين تشكل ما نسميه مقياساً أو مازورة ويشترط أن يكون مجموع المدة الزمنية للعلامات الموجودة ضمن المقياس الواحد مساوية لكل مقياس من المقاييس الأخرى فإذا كان في المقياس الأول علامتين بيضاء فيجب أن يكون في كل مقياس علامتين بيضاء أو ما يعادلها من الزمن أي أربعة سوداء أو ثمانية ذات السن.

السلم الموسيقي

هو عبارة عن تتابع النغمات صعوداً وهبوطاً ويتكون من سبع درجات نغمية وهـــــي (دو - ري - مي - فا - صول - لا - سي) .
أما العلامة الثامنة فهي جواب العلامة الأولى وتحمل نفس التسمية دو١.
العلامة القياسية نغماً والمعتمدة تقع على السلم الرابع من آلة البيانو ، لذلك تعتبر علامة دو٤ العلامة القياسية.
و بناء على ذلك ، فسلسلة العلامات السبعة والمسماة (أوكتاف) من دو إلى سي تتكرر وصولاً إلى ثمانية أوكتافات ضمن الحدود المسموعة نغمياً للأذن البشرية.

تعريف السلم الموسيقي

حين نسمع الموسيقى ، نسمع تسلسل النغمات على السلم الموسيقي. السلم الموسيقي نمط ثابت من النغمات داخل أوكتيف يصعد ويهبط. والسلم الموسيقي مثل السلم الذي به ثمانية خطوات بين نقطتين ثابتتين ، منخفضة وعالية يشكلها الاوكتيف. يمكن الصعود أعلى واسفل السلم لكن ليست كل الخطوات بنفس المسافة الفاصلة. خمس نغمات على بعد كامل لكن اثنين على نصف بعد فقط. فالمسافة بين (لا وسي) بعد كامل لكن بين (سي ودو) نصف بعد اليونانيون القدماء وضعوا هذا السلم الموسيقي وهو ترتيب غريب ما زالت الموسيقى الغربية تستخدمها حتى يومنا هذا.
ومع نصف بعدين يوضح امرين : نوع السلم الموسيقي واين نحن في السلم.

أسماء وتسلسل العلامات البيضاء في السلم الموسيقي

و هي (دو ، ري ، مي ، فا ، صول ، لا ، سي) . ندعو التسلسل (دو ، ري ، مي ، فا ، صول ، لا ، سي ، دو) : سلماً موسيقياً.

دو (Do)

نغمة دو يرمز لهاC)) هي أوّل درجة موسيقية في السلم دو الكبير و العلامة الرئيسيّةلهذا السلّم. هي أيضا ثالث درجة موسيقية في السلم لا الصغير. إن نغمة دومتعادلة موسيقياً مع نغمة السيB#) ♯) .

ري (Re)

نغمة ري يرمز (لهاD) هي ثاني درجة موسيقية في السلم دو الكبير. هي أيضا رابع درجة موسيقية في السلم لا الصغير و تدعى وظيفيا بالدرجة تحت - المسيطرة (مي) الخاصّة بهذا السلّم.

مي (Mi)

نغمة مي يرمز لهاE)) هي ثالث درجة موسيقية في السلم دو الكبير وهي أيضا خامس درجة موسيقية في السلم لا الصغير و تدعى وظيفيا بالدرجة المسيطرة لهذا السلّم.
نغمة مي متعادلة نغميا مع علامة فا - بيمول (♭F) .

فا (Fa)

نغمة فا يرمز لهاF)) هي رابع درجة موسيقية في السلم دو الكبير و تدعى وظيفيا بالدرجة تحت - المسيطرة (صول) في هذا السلّم.
وهي أيضا سادس درجة موسيقية في السلم لا الصغير و تدعى وظيفيا بالدرجة فوق - المسيطرة (مي) الخاصّة بهذا السلّم.
نغمة فا متعادلة نغميا مع علامة مي#

صول (Sol)

نغمة صول يرمز لهاG)) هي خامس درجة موسيقية في السلم الكبير و تدعى وظيفيا بالدرجة المسيطرة في هذا السلّم.
نغمة صول هي أيضا سابع درجة موسيقية في سلم لا الصغير و العلامة قبل الأخيرة فيه.

لا (La)

نغمة لا يرمز لهاA)) هي سادس درجة موسيقية في السلم دو الكبير و تدعى وظيفيا بالدرجة فوق - المسيطرة (صول) في هذا السلّم.
نغمة لا هي أيضا أوّل درجة موسيقية في سلم لا الصغير و العلامة الرئيسيّة فيه.

سي (Si)

نغمه سي برمز لها (B) هي سابع درجة موسيقية في سلم دو الكبير و تدعى أيضا بالعلامة الحسّاسة كونها العلامة قبل الأخيرة في هذا السلّم و أكثرها تناشزا مع علامته الرئيسيّة (أي نغمة الدو) و هي متعادلة نغميا مع نغمة الدو - بيمول (C♭) .
نغمة سي هي أيضا ثاني درجة موسيقية في سلم لا الصغير

أنواع السلالم الموسيقية

منذ القرن السابع عشر كتبت الالحان الغربية متبعة واحد أو اثنين نمطين من سلم موسيقي مكون من سبع نغمات : السلم الكبير والسلم الصغير بمجرد وصول النغمة الثامنة اوكتيف يمكن تكرار نفس النسق مرة أخرى. اختيار السلم سواء الصغير أو الكبير وقدرتنا على سماع الفرق هام لتمتعنا بالموسيقى. بالنسبة للآذان الغربية الألحان القائمة على السلالم الكبيرة تبدو لامعة ومبهجة ومتفائلة في حين تبدو
السلالم الصغيرة كئيبة وجادة. مثال على استخدام السلم الكبير الصوت البراق البطولي لعمل ريتشارد شتراوس (هكذا تحدث زرادشت) الذي اعتمد على السلم الكبير. ومثال على السلم الصغير الصوت المهدد للسيمفونية الخامسة لبيتهوفن. الانتقال من السلم الكبير للصغير أو العكس يعرف بتغير المقام.
أخيرا يوجد سلم ثالث خاص في الموسيقى وهو السلم الكروماتي ، الذي يستخدم كل الأنغام ال١٢ ، مقسمة بالمثل داخل الأوكتيف. كلمة كروماتي من اصل يوناني تعني (لون) وهي كلمة تصف جيدا هذا النمط لأن الخمس نغمات الإضافية تصنيف للون الموسيقي. عكس السلالم الكبيرة والصغيرة ، لا يستخدم السلم الكروماتي اللحن كامل ، لكن فقط للحظة من تحوير درجة الكثافة.
عند السماع لأي موسيقى ، تسعد سواء بوعي أم لا عند معرفة أين نقف.
هنا مرة أخرى خطوات السلم تلعب دورا حاسما ، حيث تطوعنا أثناء خبرة السماع. فعلنا كل الألحان التي سمعناها منذ المولد كانت في السلم الكبير أو الصغير ، لهذا يتصل هذين النمطين ببعض. فطريا يميز عقليا المقام ويسمع نغمة محورية والنغمات الأخرى تدور حولها. النغمة المحورية هنا القرار.
والقرار هو أول نغمة من سبع نغمات في السلم وبالتالي تكون الثامنة والاخيرة أيضا. الألحان تقريبا دائما تنتهي في القرار ، كما نرى في الألحان المالوفة حيث تنتهي في نغمة دو. ترتيب الموسيقى حول نغمة محورية ، وهي القرار يعرف بالمقامية. نقول أن مقطوعة ما كتبت بشكل مقامي أو لحني ، وبالمثل مقام دو أو لا. المؤلفون المسويقيون بشكل خاص الكلاسيكيون يحبون التحرك مؤقتا من سلم القرار لسلم آخر فقط للتنوع. يعرف هذا التغيير بتغيير المقامات.
في أي جولة موسيقية ، نتمتع بالابتعاد عن القرار ، لكن نشعر بالرضا أكبر عند الرجوع للقرار.
وتقريبا كل الموسيقى تنتهي في نغمة القرار.

السلم الخماسي

المقام الخماسي أو السلم الخماسي هو سلم موسيقي يتكون من خمس نغمات (أصوات) في كل طبقة صوتية انطلاقاً من جهة القرار ، على نقيض السلم السباعي الذي يتكونمن سبعة نغمات سواء كان سلماً كبيرا أم صغيراً.
ويختلف موقعا فراغي النوتتين في السلم الخماسي. فتارة يحتلان الدرجتين الرابعة والسابعة ، كما هو الحال في موسيقى الحقيبة السودانية أو الموسيقى النوبية المصرية أو موسيقى حلقات أحواش في الأطلس الكبير والأطلس الصغير المغربيتين ، وفي أغاني الروايس في منطقة سوس بجنوب المغرب وقد يكونا في الدرجتين الثانية والسادسة كما هو الحال في سلم (باتي) الكبير في الأغاني الإثيوبية ، وقد يحتلان الدرجتين الثالثة والسادسة كما في أغاني قناوة في جنوب المغرب أوفي نوبة الرصد الأندلسية ، وقد يتموضعان في الدرجتين الثالثة والسابعة.
ففي الموسيقى الأندلسية وأغاني قناوة المغربية التي تعزف على نغمة (ري) تغيب الدرجتين الثالثة (فا) والسادسة (سي) .

أنماط السلم الخماسي

السلم الخماسي بنصف النغمة وعديم نصف النغمة

يصنف علماء الموسيقى السلم الخماسي من حيث الأنغام إلى نوعين إما سلم خماسي بنصف نغمـــــة (hemitonic) أو سلم خماسي عديم نصف النغمة (anhemitonic) ويحتوي النوع الأول على نصف نغمة واحدة أو أكثر والآخر عكسه ، ونجد أمثلة النوع الأول في موسيقى بعض مناطق شمال وغرب أفريقيا والتي تحتوي بدورها على درجات نغمية منخفضة ثانية وثالثة وسادسة مما يعني بأن هذا النمط الموسيقي يكون كالتالي:

C ، D منخفضة
E منخفضة
G ، A منخفضة.

وقد يكون من نسخة أخرى تتكون من درجتين منخفضتين ثالثة وسادسة على نحو:

C ، D ، E منخفضة
G ، A منخفضة.

يمكن بناء السلم الخماسي عديم نصف النغمة على عدة طرق من بينها عزف سلم خماسي كبير يحتوى على فراغات. وفي كل الأحوال ، فإن لدى السلم الخماسي طابعاً مميزاً فريداً ولهذا فهو يعتبر سلماً مكتملا من حيث تناسق الأنغام.
ويأخذ البناء الواحد للسلم الخماسي خمس طبقات صوتية (pitches) متتالية من دائرة الأخمـــــاس (circle of fifths) انطلاقاً من C
وهذه الطبقات هي (C ، G ، D ، A ، وE) مع نقلها لتتناسب مع المسافة الموسيقية (اوكتاف octave) واحدة وإعادة ترتيب الطبقات إلى سلم خماسي أكبر (C, D, E G, A) .

سلم خماسي كبير وسلم خماسي أصغر

على الرغم من أن من الممكن أن يطلق على مختلف انماط السلم الخماسي عديم نصف النغمة بأنها سلالم خماسية صغرى ، إلا أن المصطلح غالباً ما ينطبق على السلم الخماسي الأصغر نسبياً المنبثق عن السلم الخماسي الأكبر ، وذلك باستخدام النغمات (١ ، ٣ ، ٤ ، ٥ ، و ٧) من السلم الطبيعي الأصغر.
ومن الممكن اعتباره بأنه بمثابة سلم موسيقي لموسيقى بلوز يحتوي على فراغات. وبناء عليه ستكون نغمة C في السلم الخماسي الأصغر هي C ، E منخفضة ، F ، G ، B منخفضة.
وتكون نغمة السلم الخماسي A الأصغر نسبياً ، هي نفس نغمات السلم الخماسي الأكبرC ، انطلاقاً منA لتعطي A ، C ، D ، E ، .G
هذا السلم الخماسي الأصغر يحتوي على جميع النغمات الثلاثة للثالوث A الأصغر.

انتشار موسيقى السلم الخماسي

يعتبر السلم الخماسي الذي يسقط الدرجتين الرابعة والسابعة من أشهر السلالم الخماسية وأكثرها انتشاراً ، حيث يسود موسيقى شرق أفريقيا (السودان والصومال وإثيوبيا) وشمال أفريقيا (النوبة في جنوب مصر ومنطقة سوس في جبال الأطلس الصغير والشلوح في الأطلس الكبير بالمغرب) وشرق آسيا (الصين واليابان وفيتنام وكوريا) . وقد انتقل استعماله إلى القارة الأميركية مع زنوج إفريقيا (بورتو ريكو وموسيقى البلوز الأمريكية) ومن أمثلته أغنية ستيفن فوستر الشهيرة (آه سوزاناOh Susanna) وهي على السلم الخماسي

ويوجد السلم الخماسي في موسيقى أوروبا ومن نماذجه موسيقى اسكتلندا (التي تعزف نشيدها الوطني على السلم الخماسي) والموسيقى الشعبية المجرية واليونانية.

ويمكن أن يعزى سبب انتشارالسلم الخماسي خاصة النمط الذي تنعدم فيه نصف النغمة ، إلى الغياب التام لفترات السكوت الأكثر تنافرا بين أية درجة وأخرى ، فلا يوجدنصف نغمة (وبالتالي لا وجود للدرجة السابعة الكبيرة المكملة) ولا أية نغمات ثلاثية. وهو بذلك لا يخرج عن صنفين اثنين الثانية الكبيرة ، والثالثة الصغيرة.وهذا يعني أن أية درجة لمثل هذا السلم يمكن عزفها على أي ترتيب أو تركيبة دون أن يكون هناك أي تضارب أو تنافر. وتعتبر الدرجات الأولى والثانية الثالثة والخامسة من المرتكزات الأساسية فيه.

دور السلم الخماسي التعليمي

يشكل السلم الخماسي مادة تدريس للمبتدئين في علم الموسيقى وذلك لسهولة عزف نغمات ألحانه فضلاً عن أنه مناسب جداً للارتجال النغمي (الموال) وذلك لغياب اثنين من النغمات التي تتطلب جهداً. ومن أشهر مقطوعات العزف المنفرد (السولو) في اعمال الغيتار.

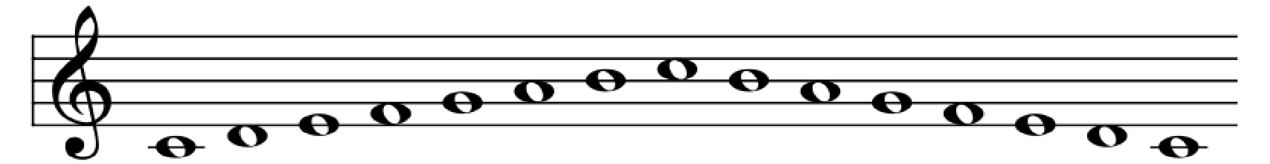
سلم صغير

سلم صغير أو سلم المينور بالإنجليزية (Mineur scale) هو سلم موسيقي يتألف من ٧ نغمات متباينة ، ونغمة ثامنة مماثلة للنغمة الأولى ولكنها ذات اوكتاف واحد أعلى.

من أبسط السلالم الكبيرة للكتابة أو العزف هو الصغير وهو السلم الصغير الوحيد الذي يحوي أي علامات شارب أو فلات

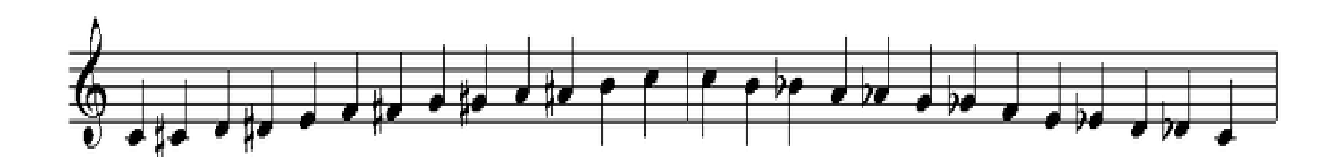
سلم كبير

سلم كبير أو سلم الماجور بالإنجليزية (Major scale) هو سلم موسيقي يتألف من ٧ نغمات متباينة ونغمة ثامنة مماثلة للنغمة الأولى ولكنها ذات أوكتاف واحد أعلى.
من أبسط السلالم الكبيرة للكتابة أو العزف هو سلم C الكبير وهو السلم الكبير الوحيد الذي لا يحوي أي علامات شارب أو فلات ومن الممكن عزفه على البيانو باستخدام المفاتيح البيضاء فقط.



سلم C الكبير (سلم كروماتيكي)

السلم الكروماتيكي بالإنجليزية (Chromatic scale) هو سلم موسيقي ذو ١٢ نغمة ، بين كل نغمتين متتابعتين فيها نصف بعد.
تكون أنصاف الأبعاد على هذا المقياس موزعة بشكل متساوي على البيانو الحديث أو الآلات المماثلة.



السلم الملون (الكروماتيكي)

وهو مجموعة العلامات البيضاء والسوداء مأخوذة بالترتيب:
- (دو ، دو# ، ري ، ري# ، مي ، فا ، فا# ، صول ، صول# ، لا ، لا# ، سي) صعوداً.
- (سي ، سيb ، لا ، لاb ، صول ، صولb ، فا ، مي ، ميb ، ري ، ، ريb ، دو) نزولاً.

العلامات الموسيقية

العلامات الموسيقية والأصوات في الموسيقى والسلم الموسيقى والمازورة ، كلها مرادفات لشيء واحد ، وتتكون من سبع علامات والصوت الثامن مكرر للصوت الأول : (دو ــ رى – مى – فا – صول – لا – سى – دو) كما تسمى هذه العلامات السبع بالأوكتاف ، والأوكتاف هو أصغر مسافة بين علامتين مختلفتين تحملان نفس الاسم ، أي أنها المسافة الفاصلة بين ما نسميه قرار وجواب ، أي أنّ الموسيقى تتألف من السبع علامات هذه أو الأصوات الموسيقية ، والتي تتكرر صعوداً فتزداد حدة وتسمى بالجواب (أي الصوت المرتفع) وتتكرر هبوطاً فتزداد غلظة وتسمى بالقرار (أي حدة الصوت وغلظته) .

نغمة الجواب

الجواب أو الثامنة أو جواب القرار أو الأوكتاف ، إسم يطلق على ثامن درجة في سلم موسيقى أو مقام؛ فنغمة الجواب في سلم أو مقام دو الكبير هي دو ، و في صول الكبير هي صول ، وهكذا دواليك.
وتخلتلف من حيث الجواب صعودا او هبوطا وتكتب في حالة الصعود (va٨) وفي حالـــــــة الهبوط (vb٨) .

نغمه القرار

هو إسم يطلق على أول درجة في سلم موسيقى أو مقام؛ فنغمة قرار في سلم أو مقام دو الكبير هي دو قرار ، و في صول الكبير هي صول قرار ، وهكذا دواليك.

نغمه فوق قرار

هو إسم يطلق على ثاني درجة في سلم موسيقى أو مقام؛ فنغمة الفوق قرار في سلم أو مقام دو الكبير هي ري ، و في صول الكبير هي لا ، وهكذا دواليك.

النغمة الثابتة

هي إسم يطلق على خامس درجة في سلم موسيقى أو مقام ؛ فالنغمة الثابتة في سلم أو مقام دو الكبير هي صول ، و في صول الكبير هي ري ، وهكذا دواليك

الدرجة الفاصلة

وهو الفاصل بين درجة صوتية وتاليها.

النقطة

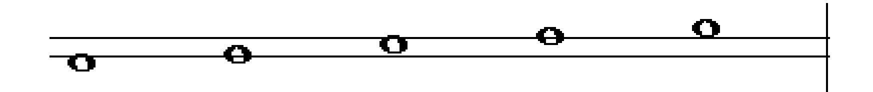
النقطة أو نقطة الإطالة أو نقطة التمديد ، هي نقطة توضع على يمين النغمة الموسيقية أو علامة صمت لتمديد القيمة الزمنية لهذه العلامة الموسيقية بمقدار النصف ، فنسمي العلامة الموسيقية نغمة منقوطة ، أو علامة صمتية منقوطة في حالة الصمت.

دليل المقام (أو دليل المفاتيح)

هو طريقة ترميز تحدد نوع السلم الموسيقي أو المقام ، و يتكون من إشارة رفع (الدييز) أو إشارة خفض (البيمول) واحدة على الأقل وتوضع في بداية السلم الموسيقي. إذا كان المقام يتكون من أكثر من إشارة تحويل ، فإن هذه الإشارات يجب أن تكتب في بداية المدرج الموسيقي من اليسار إلى اليمين مرتبة : إشارات الرفع (الدييز) توضع (من اليسار إلى اليمين) حسب الترتيب : سي ، مي ، لا ، ري ، صول ، دو ، انتهاء بفا ، و العكس بالنسبة لإشارات الخفض ، حيث توضع (من اليسار إلى اليمين) حسب الترتيب؛ فا ، دو ، صول ، ري ، لا ، مي ، انتهاء بسي.

الدرجة الموسيقية

هي تمثّل مقطعا صوتيا محدّدا و مرجعيا تبنى بواسطته السلالم الموسيقيّة كما تبنى الأبجديّة من الأحرف و تبنى بها المسافات الموسيقيّة كما تبنى المقاطع اللفظيّة في اللغة المتكلمة و بهذا تمثل المكون الرئيسي والأساسي للموسيقا.
سنستعمل ، من الآن فصاعدا ، كلمة درجة في محلين : الأولى للدرجة الفاصلة المعرفة أعلاه والثانية للدلالة على موضع العلامة على المدرج الموسيقي أي رمز النغمة الموسيقيّة ذاتها ، ونترك التمييز للسياق.
كيف تتوضع العلامات الموسيقية؟
لنرسم خطين متوازيين ولنمثّل رأس العلامة بدائرة صغيرة. خمسة مواضع ممكنة:



بين كل موضع وتاليه درجة فاصلة وبالتالي إذا كانت العلامة الدنيا (ري) ستكون العلامات اللاحقة (مي - فا - صول - لا) .
و لكن كيف يُصطلح أن تدعى علامة ما دو أو سي أو فا ؟
الجواب هو... المفتاح !!!

الاستخدام الدارج للمفاتيح

١ - للأصوات الغنائية

ظهور مفتاح الدو على مدرج الخمسة خطوط بوضعيات مختلفة يعبّر عن طبقة الصوت المغنّاة:
الجدول التالي يوضح المفاتيح المقابلة للطبقات الصوتية وبدائلها المعاصرة

طبقة الصوت النسائية	طبقة الصوت الرجالية	المفتاح القديم	المفتاح الجديد
Soprano	-	مفتاح الدو على السطر الأول	صول
Mezzo-Soprano	-	مفتاح الدو على السطر الثاني	صول
Contrallto أو Alto	Contre Tenore	مفتاح الدو على السطر الثالث	صول
-	Tenore	مفتاح الدو على السطر الرابع	صول (مرفق في أسفله بالرقم 8 وتقرأ العلامة أوكتافا لتحت).
-	Barytone	مفتاح الفا على السطر الثالث	مفتاح الفا على السطر الرابع
-	Bass	مفتاح الفا على السطر الرابع	مفتاح الفا على السطر الرابع

٢ - الأصوات الآلية في الأركسترا الكلاسيكية

المفاتيح المستعملة هي مفاتيح الصول والفا لكل الآلات ماعدا الكمان الأوسط حيث يستخدم مفتاح الدو على السطر الثالث وأحيانا مفتاح الصول ، و الكمان الجهير (الفيولونسيل) إذ يستخدم إلى جانب مفتاح الفا ، مفتاح الدو على السطر الرابع للعلامات المرتفعة ، و أحيانا مفتاح الصول للعلامات الأكثر إرتفاعا.

الدرجة في السلم الموسيقي

الدرجة أو درجة السلم الموسيقي في الصولفيج ، تمثل ترتيب نغمة في سلم موسيقي أو مقام ، وعددها ثمانية أي نفس عدد نغمات السلم أو المقام المعتبر باحتساب نغمة الجواب وتسمى أول درجة فيه بالقرار أو الأساسية.

الأسس العلميّة و العمليّة للدرجة الموسيقية

الدرجة الموسيقية مرتبطة فيزيائيّا بجِرس (طابع) الصوت الذي يصدرها و أيضا بالنغمة و هي الصوت المناظر لتردد ذبذبات محدّد تحديدا دقيقا بما يكفي للأذن البشرية أن تميّزه كعلامة موسيقيّة أو نوطة (نوتة) . أمّا الأصوات اللانغميّة فتدرك كمؤثرات صوتية أو كضجيج. ارتفاع النغمة خاصيّة موضوعيّة للصوت و تزداد بازدياد تردد الصوت المصدر لها. تستّعمل هذه الخاصّة في تدوين النغمات العالية (الحادّة) و الواطئة (الغليظة) خلال ترميزها بما يعرف بالعلامات الموسيقيّة و الدرجة الموسيقية هي تموضع هذه العلامات على المدرج الموسيقي.
يمكن تسميّة العلامات الموسيقيّة بطرق شتّى و النظام الحديـــــث المعتمد هو نظـــــام الصولفيج أي (دو - ري - مي - فا - صول - لا - سي) وهو نظام لاتيني جاء من الموسيقى الكنسيّة. هناك أيضا نظام أنجلو - ساكسوني يستعمل الحروف الأبجديّة اللاتينيّة (A,B,C,D,E,F,G) و يستعمل كثيرا في تدوين موسيقا الجاز.

لمحة عن الدرجات الموسيقيّة في بعض الثقافات الشرقيّة في التراث العربي

تستعمل الموسيقا العربيّة و الشرقيّة عموما علاماتها الموسيقيّة الخاصّة بها كالراست و الدوكاه و السيكاه و الجهاركاه و العجم عشيران و الحسيني لتدل على نغمات أوتار العود و كعلامات ترتكز عليها و تسمّى بإسمها المقامات و للموسيقا السريانيّة أيضا تسمياتها للنغمات السبع : (ني - زو - كه - ذي - غا - فو - با) في نظام تدوين مبني على ترميز هذه العلامات بأحرف الأبجديّة اليونانيّة
أمثلة أُخرى على سبيل المثال لا الحصر تستعمل الموسيقا الأرمنيّة الكنسيّة القديمة نظام (الخاز) كنظام تدوين مشابه للسرياني و الذي طوّره الموسيقي همبارتسوم ليمونجيان و استعمله في بلاط السلطان سليم الثالث. في الموسيقا الهنديّة و الباكستانيّة يستعمل نظام خاص للصولفيج الغنائي تسمّى فيه العلامات الموسيقيّة (سا - ري - غا - ما - با - دا – ني) .

التسمية الوظيفيّة للدرجات الموسيقيّة

في علوم الهارموني العلامات الموسيقيّة لها وظيفة مهمّة في الإرتجال و تركيب التآلفات الموسيقيّة على درجات معيّنة من السلّم الموسيقي و بالذات الدرجة الأولى و الرابعة و الخامسة و السادسة و السابعة و المسمّاة بالأساسيّة و تحت - المسيطرة و المسيطرة و فوق - المسيطرة و الحسّاسة على الترتيب.

المسافة

في علم الموسيقى المسافة هي الفرق في الحدة (أو التردد) بين نوتتين موسيقيتين ، ولتحديدها يحسب عدد النوتات الموجودة بينهما يضاف إليها هاتين النوتتين. وحدة قياس المسافة هي البعد. المسافة بين نوتتين من نفس النوع ونفس الدرجة تسمى مسافة موحدة ، و المسافة التي تتركب من نوتتين متتاليتين تسمى الثانية ، و التي تتكون من ثلاث نوتات متتالية الثالثة ، و هكذا دواليك.

الحساسة

الحَسَّاسة أو حساس السلم أو النغمة الحَسَّاسة ، إسم يطلق على سابع درجة في سلم موسيقى أو مقام؛ فالنغمة الحَسَّاسة في سلم أو مقام دو الكبير هي سي ، و في صول الكبير هي فا ، وهكذا دواليك.

انقلاب المسافات

هو جعل المسافة التي تتركب من صوتين (المسافات البسيطة) تنقلب ، أي يصبح الصوت الأدنى المكون لهذه المسافة أعلى ، والصوت الآخر الأعلى يصير أدنى؛ هذا نحصل عليه برفع الصوت الأول المكون للمسافة بثامنة. حسابيا ، نطرح العدد ٩ من رقم المسافة المراد قلبها ، فمثلا : المسافة الموحدة إذا قلبت صارت ثامنة : (٨=١ - ٩) والمسافة الثانية تصير سابعة : (٧=٢ - ٩) ، و الثالثة تصير سادسة : (٦=٣ - ٩) ، وتتحول الرابعة إلى خامسة : (٥=٤ - ٩) ، وتصبح الخامسة رابعة : ٩ - ٥=٤)) ، والسادسة ثالثة : (٣=٦ - ٩) ، والسابعة إذا انقلبت سارت ثانية : (٢=٧ - ٩) .

المقياس الزمني

هو المقياس بعد أن يجزأ إلى جزئين أو ثلاثة أو أربعة وكل جزء من أجزاء المقياس يسمى زمناً أو ريتم ولمعرفة عدد الأزمنة في كل مقياس يوضع رقم في أول المدرج وبعد المفتاح الموسيقي مباشرة ويكتب الوزن على شكل رقمين فوق بعضهما البعض.

البعد الموسيقي

مقدّمة فيزيائيّة مبسّطة

نعرّف الفاصل الصوتي بين نغمتين بنسبة تردديهما و هو ما تشعر به الأذن البشرية عند عزفهما بشكل متعاقب أو متراكب (بشكل آني) . تصنّف الأذن البشرية تعاقب أو تراكب النغمات حسّيا إلى مسافات موسيقيّة (Interval music) متوافقة أو ناشزة و أبسط هذه التوافقات هو التوافق الذي يكون الفاصل الصوتي فيه بنسبة النصف أو الضعف ، أي تردد النغمة الأكثر حدّة ضعف تردد النغمة الأكثر غلظة.

نجد هذا التوافق عندما نعزف نغمة ما على وتر ثم على نصف طوله و نجده أيضا عندما تدرك الأذن الصوت طيفيا و تسمع بالإضافة للنغمة الأساسيّة فوق نغماته (Overtone) وأولى فوق النغمات ماكان تردّده ضعف تردّد النغمة الأساسيّة و هما متوافقان لدرجة إعطائهما نفس الإسم مع وصف النغمة الأكثر غلظة بالقرار و النغمة الأكثر حدّة بالجواب.

يأتي مفهوم البعد من الرغبة في تقسيم المسافة الموسيقية بين علامة قرار و جوابها (دو مثلا) إلى عدد معين من المسافات الأصغر لإنشاء علامات موسيقيّة جديدة بينهما و حسب عدد هذه العلامات و تنظيم الأبعاد بينها ينشأ سلم موسيقي جديد ولكل ثقافة موسيقيّة نظامها الخاص للأبعاد و للسلالم ما يعطي موسيقاها طابعها الخاص و المميّز.

البعد الموسيقي الغربي

في نظريات الموسيقى الغربيّة النظام المعتمد يسمّى بالمعدّل (حسن الضبط) باللغه الانكليزيه يسمى (Well temperament) حيث يقسّم الفاصل قرار - جواب (و الذي يسمّونه الأوكتــــــــــاف (octave) لسبب سنعرفه لاحقا (إلى ١٢ فاصل منتظم نسمّيه) البعد الصغير (مينورminor) يؤدّي ذلك لظهور (١١) علامة بين نغمتي القرار و الجواب او يسمى السلم الكروماتي فالبعد الصغير يصبح مقياسا يحدد الفاصل السّمعي في الحدة (أو التردد) بين نغمتين في هذا السلّم.
يشتق البعد الكبير (ماجورmajor) من البعد الموسيقي الصغير و هو ببساطة تتال بعدين صغيرين في الترجمة العربية للمصطلحات الموسيقيّة الغربيّة نسمّي البعد الصغير نصف بعد (half tone) و الكبير بالبعد (tone) .

البعد و السلالم

ممّا سبق يستعمل البعد و نصف البعد في إنشاء سلالم مختلفة حيث يمكن تركيبهما بطرق مختلفة لإبتكار السلالم الموسيقية الأساسيّة في الموسيقا الغربيّة كالسلم الكبير (دو قرار ، ري ، مي ، فا ، صول ، لا ، سي ، دو جواب) و الذي يكون بناءه وفق ما سبق (بعد – بعد – نصف بعد – بعد – بعد – بعد - نصف بعد) .
و هكذا يكون بين (دو قرار و ري) و أيضا بين (ري و مي) و بين (فا و صول) و (صول و لا) و بين (لا و سي) بعد واحد بينما يكون بين (مي و فا) وأيضا بين (سي و دو) جواب نصف بعد.
أمّا مصطلح الأوكتاف فأصله أن السلّم الكبير مكون من (٨) علامات و الفاصل بين القرار و الجواب يعرّف بالمسافة الثمانيّة و الذي يترجم (أوكتاف) .

التدوين الموسيقي

هو النظام الذي يتم وفقه حفظ وكتابة الالحان الموسيقية بحيث يسهل أدائها وفهمها
يعتبر التدوين الموسيقي أداة من الأدوات لمعالجة الموسيقى من الناحية العلمية وذلك مع نوعية الموسيقى التي لم تعتمد في نشأتها على التدوين كما هو الحال في موسيقى الشعوب التقليدية التي لا تستخدم التدوين في إحياء وتوارث موسيقاها. أما نوعية الموسيقى الأخرى التي تعتمد في بنائها الأولي على التدوين يعتبر التدوين هنا أساس البناء التكويني وهو هنا يعتبر وسيلة نقل الأفكار الموسيقية النغمية والإيقاعية بواسطة أسلوب معين من الكتابة.
والتدوين الموسيقي يمكن تشبيهه باللغة. فهو يتكون من حروف ومن خلال تجميع هذه الحروف الموسيقية يمكن تكوين الجملة الموسيقية. والحروف الموسيقية تختلف عن الحروف الأبجدية بأنها محددة الزمن من خلال الزمن الإيقاعي لكل حرف موسيقي الذي يحدد قيمته الزمنية.
وهناك أسلوبين في التدوين الموسيقي آلا وهما :-
- التدوين الموسيقي الذي ينتج عنه عزف قطعة موسيقية والذي يسمى في هذه الحالة (تأليف موسيقي) .
- التدوين الموسيقي الذي يكتب بناء على سماع قطعة موسيقية قد عزفت من قبل ولم تحتاج في نشأتها إلى التدوين الموسيقي.

التدوين الموسيقي العربي

اهتم العلماء والفلاسفة العرب منذ البداية بعلم الموسيقى وكتبوا فيه الكثير بالنسبة للآلات والأجناس والسلالم وعلم الإيقاع وعلم اللحن, ولكنهم لم يتركوا لنا ألحانا مدونه كاملة. وذلك رغم معرفتهم وقدرتهم على ذلك. فنجد أن الفيلسوف العربي الكندي المتوفى عام ٨٧٤م كان يستخدم في شرحه للموسيقى وأبعادها أسلوب التدوين الأبجدي. كذلك الفارابي المتوفى ٩٥٠م وقد استخدم العلماء الحروف الأبجدية (أ ب ج د هـ و ز ح ط ي ...) للتعبير عن الحروف الموسيقية لعفق أوتار العود التي كانت تسمى - بداية من أغلظها حدة - (بم, مثلث, مثنى, زير, حاد. وبواسطة تسمية أصابع العفق: السبابة, الوسطى, البنصر, والخنصر استطاع العلماء تحديد كل نغمة معينة بواسطة ربط إصبع العفق بالوتر والحرف الأبجدي.
واهم الأمثلة الموسيقية التي وصلتنا من العلماء العرب هما مثالان من صفي الدين الارموي المتوفى عام ١٢٩٤م وقد استطاع من خلال إعطاء أرقام تحت الحروف الأبجدية أن يدل على الزمن الإيقاعي المقصود لكل حرف أو بمعنى آخر لكل نغمة.
ومن ناحية الموسيقى التقليدية العربية فما زال الحال كذلك حتى اليوم فتوارث الموسيقى التقليدية يعتمد على التوارث الشفهي والممارسة الحية وذلك رغم وجود بعض التركيبات الإيقاعية والتداخل الذي ليس بالسهل استيعابه لمن ليس له صلة مسبقة بالقالب الموسيقي والغريب على منطقة ممارسة هذا الفن.

مزايا التدوين الموسيقي

لا شك أن وجود التدوين الموسيقي كوسيلة لنقل الأفكار الموسيقية يساعدنا على التعرف على جوانب كثيرة من الموسيقى. فإذا نظرنا للتدوين من الناحية التاريخية نجد انه وسيلة معرفة للقوالب الموسيقية القديمة. وهو أيضا يمكننا من التعرف على التكوينات الموسيقية للبناء اللحني والإيقاعي عبر العصور. وفي الموسيقى الغربية مثلا, يمكننا تمييز عصر من عصر بواسطة التدوين. ويمكننا أيضا معرفة أسلوب التوافق النغمي وهو ما يسمى باصطلاح (Harmony) وذلك عبر العصور المختلفة لان ما كان مصرح به في بداية عصر التأليف الموسيقي (القرن الثاني عشر الميلادي) لم يصرح به في القرن الرابع عشر.
وقبل اختراع أساليب التسجيلات الصوتية والمرئية كان التدوين هو الوسيلة الوحيدة للتعرف على كل هذه الجوانب الموسيقية لموسيقى الأجيال السابقة.

ومن مزايا التدوين الموسيقي أيضا أن له القدرة على حفظ القطع الموسيقية بغض النظر عن قبولها أو رفضها في المجتمع, وهذا عنصر لم يكن موجود قبل اختراع التدوين الموسيقي, فكانت الأغنية تعيش كلما رددها المجتمع وتندثر عند عدم ممارسة المجتمع لها.
والتدوين الموسيقي يمكن الاستفادة منه أيضا في الموسيقى التي لم تعتمد على التدوين الموسيقي لا في نشأتها ولا في أسلوب ممارستها ولا حتى في أسلوب توارثها ذلك مثل معظم موسيقى الشعوب التقليدية (الشعبية). وهنا يمارس التدوين الموسيقي دورا آخر وهو المساعدة في البحث أو التحليل العلمي أو المقارنة.
ووظيفة التدوين هنا هي وظيفة شرح هدف قد تم فعلا. والتدوين هو " تقرير مكتوب " عن هذا الحدث والعكس في التليف الموسيقي. فالتدوين هو أساس وجود هذا الحدث الموسيقي.

مبادئ التدوين اللحني

يرتبط التدوين اللحني بالسلالم الموسيقية للثقافة المعنية. ففي الموسيقى الغربية تستخدم السلالم الكبيرة والسلالم الصغيرة والفرق بينهما هو في تكوين الأبعاد أو المسافات بين درجاتهما.
والسلم في الموسيقى العربية - أيا كان نوعه - يتكون من الديوان, ويسمى (اوكتاف) أو في المخطوطات العربية بالديوان. ويقسم الاوكتاف في الموسيقى الغربية إلى ١٢ نصفا متساويا. ومن هذه الأبعاد يتكون السلم الموسيقي الذي يبنى على اختيار سبع نغمات أصلية متتالية لتحديد السلم. واهم تقسيمات السلالم الموسيقية في الموسيقى الغربية هي تقسيم السلم الكبير وتقسيم السلم الصغير.
ولتكوين كل سلم - بغض النظر عن طبقته الموسيقية أي درجة بدايته - يجب إتباع أبعاد معينة بين درجاته الثماني وتتكون هذه الأبعاد من :-
١. بعد كامل.
٢. نصف بعد.
٣. بعد كامل ونصف

رموز التدوين الموسيقي واسمائها

في التدوين الموسيقي تدل الرموز الموسيقية المكتوبة على المدرج الموسيقي على مدة النغمه وتكون على عدة انواع هي :-

المستديرة (روند)

هي رمز موسيقي بيضاوي الشكل ، يكتب على المدرج الموسيقي للدلالة على مدة نغمة ، قيمتها الزمنية تساوي ضعف قيمة البيضاء ، وأربعة أضعاف مدة السوداء.

البيضاء (بلانش)

هي رمز موسيقي يكتب على المدرج الموسيقي للدلالة على مدة نغمة ، و تساوي نصف قيمة المستديرة.

السوداء (نوار)

هي رمز موسيقي يكتب على المدرج الموسيقي للدلالة على مدة نغمة ، و تساوي ربع قيمة المستديرة ، ونصف مدة البيضاء.

ذات السن (كروش)

هي رمز و شكل للنغمة في الصولفيج ، لها رأس بيضاوي أسود ، متصل بعمود له سن يتغير توجيهه نحو الأعلى أو الأسفل حسب إرتفاع ذات السن في المدرج الموسيقي.
مدة ذات السن مساوية لنصف السوداء ، و ربع البيضاء.

ذات السنين (دبل كروش)

هي رمز موسيقي يكتب على المدرج الموسيقي للدلالة على نغمة ، و تساوي في المدة نصف ذات السن.

ثلاثية الأسنان (تربل كروش

هي رمز موسيقي يكتب على المدرج الموسيقي للدلالة على مدة نغمة ، و تساوي (٣٢/١) من قيمة المستديرة ، و نصف مدة ذات السنين.

رباعية الأسنان

هي رمز موسيقي يكتب على المدرج الموسيقي للدلالة على مدة نغمة ، و تساوي ٦٤/١ من قيمة المستديرة ، و نصف مدة ثلاثية الأسنان.

تحت الثابتة أو النغمة تحت الثابتة

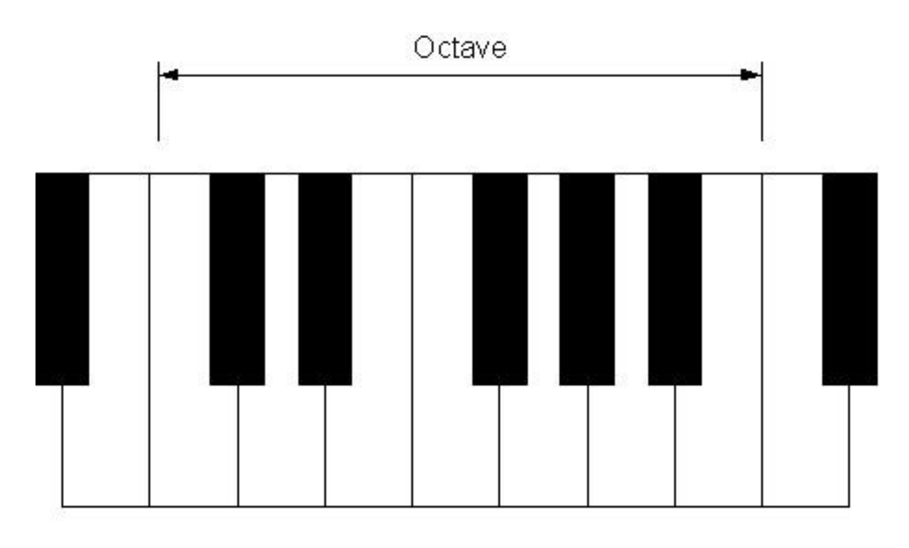
هي إسم يطلق على رابع درجة في سلم موسيقى أو مقام؛ فنغمة تحت الثابتة في سلم أو مقام دو الكبير هي فا ، و في صول الكبير هي دو ، وهكذا دواليك.

فوق الثابتة أو النغمة فوق الثابتة

هي إسم يطلق على سادس درجة في سلم موسيقى أو مقام؛ فالنغمة فوق الثابتة في سلم أو مقام دو الكبير هي لا ، و في صول الكبيرهي مي ، وهكذا دواليك.

المفتاح الموسيقي

هو المفتاح الذي يتم من خلاله تحديد العلامة الموسيقية. تتدرج العلامات الموسيقية في آلة البيانو بترتيب دوري متكرر لمجموعة من ١٢ علامة موسيقية تنقسم إلى سبع علامات بيضاء متتالية بانتظام تتوضع بينها خمس (علامات سوداء) .



أنواع المفاتيح و مبدأ إستعمالها

يوجد في الموسيقا ثلاثة مفاتيح وهي مفتاح الصول ومفتاح الفا ومفتاح الدو
ومن خلال المفتاح الموسيقي يتم تحديد العلامة الموسيقية فكل علامة مرسومة على نفس الخط المرسوم عليه مفتاح ما تحمل اسمه.
وهو أيضا ثلاثة رموز تُكتب في أول المدرج الموسيقى على اليسار لتحديد مدى حدة الصوت المستخدم (طبقة الصوت المستخدمة في الموسيقى) ، وبناء علىها تُحدد العلامات الموسيقية.

- **مفتاح الصول :** لطبقات الصوت الحادة - المتوسطة.
- **مفتاح الفا :** للأصوات الغليظة.
- **مفتاح الدو :** للأصوات المتوسطة.

ومن المهم معرفة ماهية الصوت ، الصوت هو ذلك التردد الذي يصدره الكائن الحي المُصدر له والذي يخترق الأجسام الصلبة والسائلة والغازات ويصل إلى غيره من الكائنات الحية الأخرى بواسطة حاسة السمع (الأذن) .





مفتاح الصول **مفتاح الفا** **مفتاح الدو**

والعلامات التي تعرفها المفاتيح ليست عشوائية فعلامة الدو المعنية بمفتاح الدو ترددها التقريبي ٢٦١ هرتز وهي في منتصف البيانو : علامة الدو المركزية.
صول مفتاح الصول تتواجد فوق علامة الدو المركزية. فا مفتاح الفا تتواجد تحت علامة الدو المركزية.

المفاتيح و المدرج الموسيقي

- المدرج الموسيقي النظري ، نظام الإحدعشر خطا

كما نرى من الشكل أعلاه ، تدون الموسيقا على ١١ خطاً. المفتاح المرسوم على الخط المركزي هو مفتاح الدو.

- المدرج الموسيقي العملي ، نظام الخمسة خطوط

طبعاً نظام الإحدعشر خط نظري وغير عملي. لهذا السبب يتم اختيار خمسة خطوط متعاقبة حسب طبقة الصوت المغنّاة أو المعزوفة. مما يؤدي إلى ظهور مفتاح الدو بأشكال عدة:
- مفتاح الدو على السطر الأول
- مفتاح الدو على السطر الثاني
- مفتاح الدو على السطر الثالث
- مفتاح الدو على السطر الرابع

أما مفتاح الدو على السطر الخامس فصورته تستبدل بمكافئه : مفتاح الفا على السطر الثالث..
ولكن إذااختيرت الخطوط الخمسة العليا أو السفلى سيؤدي هذا لاختفاء الخط المركزي ومفتاح الدو معا ويُحل الإشكال بمفتاحي الصول والفا.
يلاحظ ان الدو المركزي يدوّن باستعمال جزء من الخط المركزي.

السطور الإضافية

سطور تضاف للمدرج من الأعلى أو الأسفل وفق الحاجة إلى كتابة نوط (علامات) تقع خارج حدود المدرج.

الوزن الموسيقي

هو عبارة عن رقمين يعلو أحدهما الآخر ويدل الرقم الأعلى على عدد العلامات أو السكتات الموسيقية التي تحتوي علںها المساحة الزمنية (المازورة) ، ويدل الرقم الأسفل (المعامل) على نوع هذه العلامات أو السكتات أو ما يعادلهما.

الوُسْطى أو النغمة الوُسْطى

هو إسم يطلق على ثالث درجة في سلم موسيقى أو مقام؛ فنغمة الوُسْطى في سلم أو مقام دو الكبير هي مي ، و في صول الكبير هي سي ، وهكذا دواليك.

البعد الموسيقي

وهو الفاصل الصوتي (البعد الطنيني الفيزيائي) بين كل علامتين متعاقبتين في السلم الموسيقي عدا الفاصل الصوتي بين (مي ، فا) و (سي ، دو) جواب والذي يدعى نصف بعد.

ملاحظة هامة:

الانتباه إلى الفرق بين مفهوم الدرجة ومفهوم البعد ، فالفاصل في الأول بصري وفي الثاني سمعي. وبهذا فالدرجة قد تكون بعداً أو نصف بعد دون تمييز. العلامات السوداء والفقرة التالية توضح كيفية تسمية هذه العلامات .

إشارات التحويل

في الموسيقى ، إشارة التحويل تمكن من تغيير حدة النوتة ، وذلك برفعها بنصف بعد ، أي جعل الصوت أحدّ بمقدار نصف بعد باستعمال إشارة الرفع (الدييز #) ، أو جعله أقل حدة أي أغلظ بمقدار نصف بعد باستعمال إشارة الخفض (البيمول b) ، وتكتب هذه الإشارات قبل النوتة في السلم الموسيقي ، و قد تكون في بدايته ، أو في بعض الحقول ، أو كليهما ، و هناك إشارة أخرى تدعى إشارة الإلغاء (البيكار ♮) توضع قبل النوتة التي سبق رفعها أو خفضها للدلالة على إلغاء ذاك الرفع أو الخفض.

١ - إشارات التحويل البسيطة

نظرا لأن العلامات السوداء ليس لها اسم خاص بها.نستعمل إشارات التحويل و بالذات الرّافع (أو الدييز #) والخافض (أو البيمولb) للدلالة عليها فإذا أخذنا (ري) مثلا ، فالعلامة السوداء المجاورة اليمنى هي (ري#) والعلامة السوداء المجاورة اليسرى هي (ريb) .
و نلاحظ بسهولة أنّ (ريb) و (دو#) تمثلان نفس العلامة ، وندعو هذه الخاصة الإنهارموني أو التعادل ومن الشائع قول (ريb= دو#) والواقع أنّ هذه المساواة التقريبية أظهرت فائدة كبيرة في الهارموني (التآلف الموسيقي) .
بالنسبة إلى العلامات البيضاء التي لا يوجد بينها علامة سوداء ، أي (سي) و (دو) ، (مي) و (فا) ، فالرّافع أو الخافض لإحدى هذه العلامات هو العلامة المجاورة المناسبة.
مثال : (مي#) هو (فا) كما أن (فاb) هو (مي) .

تعريف:

- يطلق على الفاصل بين كل علامة ورافعها اسم (نصف البعد الصاعد)
- يطلق على الفاصل بين كل علامة وخافضها اسم (نصف البعد الهابط)

ملاحظة:

ابتغاء للدقة توصف نصف الدرجة بالملوّنة (كروماتيّة من الإنجليزية Chromatic) وذلك لأن تحويل علامة ما يغير من لونها الصوتي بكل بساطة

٢ - إشارات التحويل المضاعفة

وهما الرّافع المضاعف x والخافض المضاعف bb
كما يدل من اسميهما ، هاتان الإشارتان تفيدان في الانتقال بنصفي بعد ، أي من علامة بيضاء إلى العلامة البيضاء المجاورة اليسرى أو اليمنى. من البديهي أن إشارات التحويل المضاعفة لا يصح استعمالها مع العلامات البيضاء التي لا يوجد بينها علامة سوداء ذلك لأن الفاصل بين العلامتين في هذه الحالة هو نصف بعد فقط. السلم الملون (سلم كروماتيكي)

الميزان الموسيقي

الميزان هو تحديد طريقة التقطيع الزمني لقطعة موسيقية بكيفية منتظمة؛ و يرمز له عادة بعدد (ذي شكل كسري) ، أو رمز موسيقي بدون أرقام ، يوضع مباشرة بعد رمز المفتاح في أول القطعة الوسيقية. العدد العلوي يرمز إلى عدد العلامات أو السكتات الموسيقية التي يحتوي علىها الحقل الموسيقي أو المساحة الزمنية ، والعدد أسفله يشير إلى نوع هذه العلامات أو السكتات حيث يحدد ما يعادلها زمنيا في كل حقل.
يطلق مصطلح الحقل ، أو المازورة على كل وحدة من التقسيمات الزمينة في المدرج الموسيقي التي يحددها الميزان.

الصولفيج

في نظرية الموسيقى أو التربية الموسيقية الصولفيج هو دراسة لكل ما يتعلق بالغناء و العزف ، و الألحان و الإيقاع ، والأصوات الموسيقية ، والمقامات ، و أيضا طريقة كتابتها و قراءتها وتفسيرها ، و تحديد خصائص الأصوات الموسيقية ، كالطبقة الصوتية ، والطابع ، و الجهارة ، و تدريس الإملاء الموسيقي لتنمية الحس الموسيقي ، وتقوية مهارات تحديد النغمات و التمييز بينها ، و تسهيل تصنيف الألوان الموسيقية العالمية.

التعادل

التعادل في الصولفيج هو تطابق من حيث الصوت لنغمتين إسمهما مختلفان ، أي أن لهما نفس الحدة ، و إسمان مختلفان ، كمثال على ذلك ، (دو#) لها نفس صوت ري بيمول.
إذن هما صوتان متعادلان. و يمكن أن يكون التعادل أيضا في المسافات ، ودليل المقام ، و تآلفين.

الجرس

في الموسيقى الجرس أو طابع الصوت هو مجموعة من الخصائص التي تميز الصوت الموسيقي. تحدد جودة الألحان و النغمات الموسيقية ، كما تسمح بالتمييز بين أصوات الكائنات و الآلات الموسيقية ، كالآلات الوترية ، والآلات الهوائية ، و الآلات الإيقاعية ، يجدر بالذكر أن الخصائص الفيزيائية للصوت التي تمكن من إدراك الجرس تشمل أيضا الطيف و الغلاف.
يعرف أيضاً باللون الصوتي أو خامة الصوت ، وهو ما يميز المصادر المختلفة للصوت المنتج ، كالأصوات البشرية والآلات الموسيقية الوترية ، آلات النفخ الخشبي ، آلات النفخ النحاسي ، آلات الإيقاع ، والآلات التي تعتمد على الدوائر الكهربائية في إنتاجها للصوت ، حتي وإن كانت لها نفس التردد وشدة الصوت. وتتضمن الخصائص الفيزيائية التي تحدد طابع الصوت على الطيف الصوتي (Spectrum) والتغليف الصوتي (Envelope) .

الجملة موسيقية

هي جزء من لحن أو فكرة موسيقية وبطبيعة الحال ، هامة من وجهة نظر الخطابة ، الصياغة والتنفس عمليا تتكون من أربعة موازين ، بل وأكثر من ذلك في كثير من الأحيان ، حيث تتكون من ثمانية موازين. بالمقارنة بين النظرية واللغويات ، يمكن تشبيه أقصر جملة موسيقية بحرف الجر ، في حين أن جملة موسيقية أكثر تفصيلا تماثل جملة لغوية.

التآلف او الكورد

هو ترافق نغمتين (نوتتين) أو أكثر ، حيث تُعزَف في آن واحد ، و تُكتَب في المدرج الموسيقى معاً على نفس الخط العمودي.

القفلة

هي تتابع تآلفين (كوردين) بشكل أو نسق معين ، وتأتي عادة في نهاية العبارة أو الجملة ، و هناك حالات تأتي فيها القفلات في وسط العبارة أو الجملة.

الحدة

هي خاصية إدراكية تسمح بترتيب الأصوات حسب سلم مرتبط بالتردد ، أي حسب عدد تواتر الاهتزازات (الذبذبات) هيرتز في الثانية. الحدة خاصية تمكن من التمييز بين الصوتين الحاد و الغليض في الألحان الموسيقية ، و التي تتطلب أصواتا ذوات ترددات واضحة ومستقرة بما يكفي لتمييزها عن الضوضاء. الحدة هي السمة السمعية الرئيسية للنغمات الموسيقية ، إلى جانب المدة ، و الجهارة ، و الجرس.

الخاتمة أو التذييل

هما مرادفان لمصطلح (كودة) الإيطالي (coda) الذي يطلق على الذيل ، و يطلقان على المقطع أو الفقرة التي تُختَم بها قطعة موسيقية ، أي أنها تأتي عند نهاية هذه القطعة.
أما في الكتابة الموسيقية ، الكودة رمز موسيقي يوضع منه إثنين في جملة أو فقرة موسيقية للدلالة على أن عند إعادة الجملة أو الفقرة المحتوية على هذين الرمزين يجب تجاهل الحقول المتواجدة بين هذين الرمزين ، حيث لا تُقرأ و لا تُعزف ، أي أننا خلال الإعادة نقرأ أو نعزف فقط الحقول التي قبل الكودة الأولى ثم نقفز إلى أول حقل يلي الكودة الثانية.

الطِّباق أو الكونترابنط

بالإنجليزية (Counterpoint) في الموسيقى ، هو العلاقة بين الأصوات التي تعتمد على بعضها هارموني مع ذلك تستقل في الإيقاع والمعالم. ويعد نوع من البوليفونية حيث يستمر خطان لحنيان أو أكثر مستقلين وميلوديين أساسا (غالبا يطلق عليها) أصوات)) في تزامن ، مما يبتكر نسيج هارموني ومعقد إيقاعيا خلال تفاعلها.
الطِّباق المقامي الحديث ظهر في البوليفونية الصوتية الواضحة للقرن السادس عشر ، الملخص في أعمال جوسكان دو بري وبالسترينا ولاسوس.كعنصر للتأليف الآلي ، وصل لدرجة عليا من التطور في أواخر الباروك ، مما حقق ثراء ملحوظا ، والحماس والعقيد في موسيقى يوهان سباستيان باخ. مثير للاهتمام فكر باخ في الموسيقى كعلم وفن ، وفي الجانب العلمي كرس الكثير من الطاقة في العقد الأخير من حياته إلى دراستين تتميزان بالطِّباق التأملي واسع المجال؛ تقدمة موسيقية (١٧٤٧) وفن الفوجة (١٧٤٩) .
نظرا لصعوبة مهمة إنتاج طباق حيوي ومؤثر وصوته طبيعي ، استمرت كتابة الطِّباق اختبار لمهارة المؤلف (وجزء أساسي من التدريب المناسب) ، حتى مع ميل تطور الأسلوب الموسيقى من العصر الكلاسيكي حتى القرن العشرين إلى استخدام النسيج الطِّباقي. مع ذلك ، ثمة مظاهر عظيمة للفن الطِّباقي ، مثلا في موسيقى موتسارت (خاتمة سيمفونية جوبتير) .

العمل الموسيقي أو المقطوعة الموسيقية

هو عمل فني مكون من أصوات و إيقاعات تُراعي شكلا موسيقيا ، و يجسد كيفية سريان الأنغام مع الزمن. يلعب السمع ، على مستوى الإدراك الحسي للموسيقى ، دورا محوريا في هيكلة العمل ، و يسمح بفهم وظيفته لكل فرد فيه ، وعليه ، العمل الموسيقي يعتبر مشروع تلحين خاص.

الفقرة الموسيقية

هي فكرة موسيقية كاملة ، ولكن ليست مستقلة . قد تكون الفقرة مقدمة (أو إنترو) ، عرضا ، موجزا ، جوقة ، وخاتمة ، إلخ.

القطعة الموسيقية

هي كل مُدَوَّنَة للنغمات الموسيقية ورقية بخط اليد أو مطبوعة ، أو على الحاسوب ، باستعمال الكتابة الموسيقية الحديثة ، والتي تترجم خصائص الأصوات الموسيقية ، كالحدة (أو الدرجة الصوتية) ، المدة ، و الجرس ، إلخ.

النغميّة

النّغميّة تطلق على مفهومين مختلفين لكنهما مترابطين:
- من جهة ، تعرف النّغميّة كنظام نغمي ، يحدد علاقات تراتبية بين مختلف درجات الحدة ، تبعا للتناغم الصوتي ، بالنسبة إلى المركز النغمي ، أي نغمة القرار.
- من جهة أخرى ، يطلق مصطلح النغمية على نغمة القرار إلى جانب تآلفاتها و السلالم المرتبطة بها و التي تدور في فلكها الجمل الموسيقية و متواليات تآلفات.

الهارموني النغمي

يعتبر الهارموني النَّغَمي من أبرز نظريات الموسيقى الغربية ، و يدرس العلاقة بين النغمات و التآلفات (التوافقات) .

الايقاع

الإيقاع كلمة وردت في الثقافة العربية للدلالة على مكون من مكونات الموسيقى درس وصنف في الكتب المتخصصة. ويقابل هذا المفهومَ مفهوم الوزن في الشعر. ويشترك المصطلحان في كثير من الميادين : طبيعتهما المتعلقة بالزمن ، تعاملهما مع هذا الزمن ، بنيتهما ، نوعية الإحساس الذي يثيره كل منهما عند السامع ، الفطرية التي هي من سمات ملكة ممارسهما ، تلاقي مجاليهما في الغناء.
لم يستعمل النقاد العرب القدماء إلا كلمة الوزن عند دراستهم للشعر ، وقد استعمل اللغويون المصطلح نفسه في تقنينهم للأشكال الصرفية. أما الإيقاع فهو غائب أو شبه غائب من معجم أهل البلاغة وأصحاب فن الشعر وعلماء الكلمة.
وما نشاهده اليوم من تواتر لهذه المفردة في خطاب الباحثين ، وحتى في الكلام العادي ، فهو ناتج عن التأثر بالثقافة الغربية التي أصبحت تستعمل هذا المصطلح في كل المجالات تارة كمرادف للتكرار ، وتارة كأخ للسرعة ، وأحيانا بدون معنى مضبوط.
لقد استعملت كلمة(إيقاع) أو(ريتم) في الشعر اليوناني واللاتيني ، ثم في اللغات الأوروبية الحالية التي انفصلت عن اللغات القديمة ، فالإيقاع هو أحد مكونات عروض شعرها ، مضبوط أحيانا وأحيانا غير مضبوط ، ولكنه وارد ومتداول.
واستعملت هذه المفردة أيضا في الموسيقى بصفة دقيقة مقننة. فلا غرابة إذن أن يكون الإيقاع في المخيلة الغربية همزة وصل بين فنون الكلام وفنون النغم وأن نراه مستعملا في العديد من المجالات.

مفهوم الإيقاع

الإيقاع مرتبط بالمجال المعرفي أو السياق الدلالي الذي يظهر فيه. ومن هذه الناحية فهو ليس مفهوما مفردا. ومن هنا أتت صعوبة تعريفه تعريفا واحدا شاملا في الموسيقى يعرف الإيقاع بماهو ربما أدق التعاريف لأنه يقود إلى تصنيفات متفق علىها وممارسات حقيقية.
في الشعر يرتبط الإيقاع بالعروض والإنشاد ، ويتغير حسب اللغات وطبيعة الشعر والنظريات العروضية. فالإيقاع في اليونانية ليس الإيقاع في الفرنسية أو الإنجليزية أو الألمانية. قد يكون هذا التعريف مضبوطا أو مبهما. وأحيانا نراه يوازي الوزن وأحيانا يعارضه.
وفي اللغة يكون الإيقاع في جماليات اللغة أصعب تحديداً من الإيقاع في الشعر ، وهو في الغالب مستمد منه ، وتعريفه غير مضبوط.
التعاريف المبهمة للإيقاع كثيرة وهي لا تقود إلى أي مقولة إجرائية يمكن أن تجسد الإيقاع بواسطة رمز مكتوب أو منطوق.

الإيقاع الموسيقي

في فنون الأداء الإيقاع هو ضبط توقيت النغمات في القطع الموسيقية ، و الأوزان في الأبيات الشعرية و حركات أعضاء جسم الإنسان في الرقص. ويعني الإيقاع عند الفارابي : تحديد أزمنة النغم بمقادير معينة ونسب محدودة. ولقرب الإيقاع من النفس الإنسانية ، ولعلاقته الحميمة بحركة الجسم في العمل والرقص والتعبير وانتظام دقات القلب وحركة التنفس والمشي والحفظ في عهد اللغة الشفوية ، اعتقد بعض العلماء أن معرفة الإنسان للإيقاع سبقت معرفته للنغم.

ودعموا قولهم بالإشارة إلى تطور الإيقاع المدهش لدى الشعوب البدائية ، وتطور الحس الإيقاعي عند الأطفال ، وتوالي حركات إيقاعية وإعادتها لدى بعض الحيوانات. وقد ارتبط الإيقاع بالرقص والعمل عند الشعوب القديمة والبدائية؛ كما كان له أثر مهم جداً في تطور اللغة وأوزان شعرها.

ومعروف أن الشعر مرّ بمرحلة التصق بها وزنه بإيقاع لحنه ، تماماً كما نراه من التزام (المغني/الشاعر) الشعبي القالب الغنائي ليزن به أشعاره التي يرتجلها ببداهة وسرعة كما في الزجل الشعبي.

ولو بحثنا في معجم للرياضيات أو الفيزياء عن مفردة الإيقاع لما وجدناها ، وذلك لأن الفهوم لم يُنَظّر ولم يدرس ولم يعط له حتى تعريف علمي موحد. ولو تأملنا مفهوم الإيقاع لرأيناه مرتبطا بالزمن. والمادة العلمية التي تستعمل الزمن بصفة أساسية هي علم الحركة. وعلم الحركة يربط بين الزمن والمسافة. فالجسم الذي يتحرك في الفضاء له مسار معين ، وموقعه متعلق بالزمن ، وتحديد سرعته يقتضي معرفة المسافة والزمن ، والتسارع له معادلة مبنية على المسافة والزمن. أما الإيقاع فإنه مرتبط بالزمن وحده لا يستعمل الفضاء أو المسافة.القلب الذي يدق لا يقطع أي مسافة والنفَس الذي يدخل الرئتين لا تهمنا منه إلا علاقته بالزمن ، وكذلك الشأن بالنسبة لتعاقب الليل والنهار ، وتتالي الفصول ، ودقات الطبول في الموسيقى ، وتتالي السواكن والحركات في الشعر.

سرعة الايقاع

سرعة الإيقاع هي معدل سرعة المقطوعة الموسيقية ، والتي تنظم من خلال سرعة الضربة الإيقاعية أو النبضة التي تعزف على أساسها. وهي كالاتي :-

معتدل

معتدل ، أو متوسط السرعة ، مصطلح موسيقي يقابله المصطلح (موديراتو) ؛ moderatoالإيطالي ، يُكتب فوق المدرج الموسيقي لتحديد السرعة المطلوبة لعزف أو قراءة قطعة موسيقية ، وتعتبر السرعة الوسطى التي تنتصف الحركات البطيئة و السريعة.

متناهي السرعة

هو مصطلح موسيقي يُكتب فوق المدرج الموسيقي لتحديد سرعة عزف أو قراءة قطعة موسيقية ، و هو مرادف لكلمة (بريستيسيمو) prestissimo وهي بالإيطالية تعني (سريع إلى أقصى حد) ، و تعتبر هذه السرعة الأخيرة ضمن الحركات أو السرعات المعروفة في علم الصولفيج.

سريع جدا

هو مصطلح سريع جدا يستعمل في الموسيقى للدلالة على سرعة عزف أو قراءة قطعة موسيقية ، و هو مرادف لكلمة (بريسطو) prestoوهي بالإيطالية تعني (سريع) ، و أيضا (قريبا) ، و تعتبر هذه السرعة ما قبل الأخيرة ضمن الحركات أو السرعات المعروفة في علم الصولفيج.

مجالات الإيقاع

كثيرا ما يرتبط لفظ الإيقاع بمجالات مبهمة ، وتكون معانيه مرادفة للسرعة أو التناوب أو الزمن ، وأحيانا يكتسي شاعرية سطحية تزيد من غموض معناه.
فالبعض يتكلم عن إيقاع المحبة ، والآخر عن إيقاع الزمن أو إيقاع الرياح. كل هذا أصبح معتادا عند الشعراء والكتاب وحتى عند الصحفيين ، بحيث أن كل شيء أصبح في هذهالدنيا إيقاعا لدى البعض.
قد يرتبط الإيقاع بظواهر طبيعية معروفة ومدروسة مثل:
- إيقاع القلب الذي يتعامل معه الطبيب.
- إيقاع التنفس الخاص بحركة الرئتين.
- الإيقاع البيولوجي للحيوانات والنباتات.
- إيقاع الفصول.
- إيقاع الليل والنهار.
- إيقاع الأمطار أو إيقاع الطقس عامة.
- إيقاع إشارة دلالية كأضواء إشارة المرور.

ويستعمل الإيقاع أيضا في المجالات الفنية والجمالية كما في الشعر والموسيقى كما ذكرنا ، بالإضافة إلى النثر حيث يتكلم النقاد عن إيقاع الكلمات والجمل ، وجرس الألفاظ الذي يكوّن بتواتره إيقاعا في رأيهم. كما يستعمل الإيقاع في فنون الرقص والرسم والنحت ، وهو خاضع لتصورات الناقد وأحاسيسه وانطباعاته. وفي كل هذه الحالات يُعرَّف الإيقاع بطرائق مختلفة ، متفاوتة الدقة. وقد لا يعرف ، ويمارس بصفة حدسية وقد لا يمارس. اما عند المحدثين : الايقاع هو الترجمة العربية للمصطلح الأوروبي rhythm في الفرنسية ، وهما مشتقتان منrhuthmos اليونانية ، وهي في اصل معناها الجريان والتدفق والمقصود به عامة هو التواتر بين حالتي الصوت والصمت أو النور والظلام. اما محمد مندور فهو يفرق بين الوزن والايقاع فقال:) اما الكم (الوزن) فقصد به كم التفاعيل التي يستغرق نطقها زمنا ما ، وكل انواع الشعر لابد ان يكون البيت فيها مقسما إلى تلك الوحدات ، وهي بعد قد تكون متساوية كالرجز عندنا مثلا ، وقد تكون متجاوبة كالطويل ، حيث يساوي التفعيل الأول التفعيل الثالث والتفعيل الثاني التفعيل الرابع و هكذا ، أما الايقاع فهو عبارة عن رجوع ظاهرة صوتية ما على مسافات زمنية متساوية او متجاوبة) (١) اما شكري عياد:) فيخلص إلى ان الوزن يتضمن الإقاع أيضا و ان الاصطلاحيين - الوزن والقافية - لا يفهم أحدهما دون الآخر) . و علىه فالإيقاع ليس مجرد التلوين الصوتي ، انما هو فاعلىة مؤثرة في بنية القصيدة.

المدى الصوتي

هو مقياس لحدة الصوت ، يحدد الطبقات الصوتية للإنسان و يميز بينها. تطبيقه شائع في مجال الغناء و قليل في اللغويات ، و الصوتيات ، وعلم أمراض النطق واللغة؛ الذي يدرس نغمات اللغات و بعض أنواع الإضطرابات الصوتية. عازف منفرد) تحرير التعلمات البرمجية (من عصر الباروك ، والتخصص و براعة من العازفون المنفردون صوت لم تتوقف أبدا أن ينمو على مر القرون. تصنف العازفون المنفردون أساسا وفقا ل ارتفاع النسبي ل صوتهم ، مقارنة مع أنواع أخرى صوت .
صفات صوتا ، وخفة الحركة له ، وحجم ، والسرعة ، و أقل اعتمادا على المهارات وردت عند الولادة ، وهذا من التمارين العمل والتدريب التي يؤديها المغني.
نكون حذرين للتمييز ، من جهة ، ومجموعة ، وهو ما يعني تنفيذ كافة الملاحظات بسهولة عن طريق مغنية ، من ناحية أخرى ، فإن مجموعة صخبا ، مما يعني أن المدى الكامل لل صوت ، والتي ، بالإضافة مجموعة ، عددا من (تصنيف استثنائية) في الحادة أو الشديدة ، أن المغني قد يصدر سعر جهدا خاصا .
أصوات النساء والأطفال (تحرير رمز) النساء والأطفال ، وهناك ثلاث فئات الصوتية رئيسية هي:
السوبرانو التي تطابق الأصوات الأكثر TESSITURA الإناث (وبالتالي كل الأصوات) ؛ و ميزو سوبرانو ، ومتوسط المدى؛ و رنان - أو الكمانات - صوت أخطر (نادرة جدا) . أصوات الذكور (تحرير التعلمات البرمجية) الرجال ، أربع فئات متميزة:
countertenors ، وذلك باستخدام تقنية عالي الطبقة - عالي الطبقة أو — في الدلائل ، وذلك أساسا في الموسيقى الباروكية . تنقسم هذه الفئة ، على مبدأ تصنيف الإناث في السوبرانو و هذا النوع من صوت نادر جدا الفترات الزمنية ، أكبر أصوات الذكور في صوت الصدر. في جعبته الباروك الفرنسي ، ودعا عالية ضد التينور الذي يستخدم أحيانا صوت عالي الطبقة أو رئيس ل حادة أو حادة . اليوم ، وغالبا ما يتم الخلط بين مصطلح (سلبيات العالية) و countertenor)) ؛ ومع ذلك ، إذا كان نطاق هذه نوعين الصوتية تلبية كثير من الأحيان التقنيات الصوتية لديهم مختلفة.
الباريتون في المدى المتوسط بل هو نوع شائع جدا من الصوت لأنه هو الأقرب إلى صوت يتحدث ؛ وبالتالي ، أكثر جدية جميع الأسر معا - باس ، أصوات الذكور الأكثر خطورة. موجودة حتى بداية القرن العشرين فئة خامسة : عربات اليد . هذه الممارسة ، الشائعة في فترة الباروك - خصوصا في إيطاليا - بعد أن حرمت من الوظائف التالية هي الآن التي يتم إجراؤها الآن مقلدي المطربين أو countertenors.

التصنيفات المحتملة الأخرى (تحرير التعلمات البرمجية) الفروق الأخرى ، متفاوتة في مختلف البلدان ، عصور والملحنين أو الدلائل ، تضاف أحيانا إلى تصنيف أعلاه خفة الحركة و فقا لهجة ، و يمكن تصنيفها إلى ثلاث فئات رئيسية صوت :

- **صوت النور :** الأخف وزنا والأكثر سرعة مناسبة
- **صوت الأوبرا :** وسيطة بين فئة فرعية السابقة والقادمة
- **صوت دراماتيكية :** أحلك و أكثر كامل الجسم ولكن أقل نشاطا .

ومن الشائع للصوت ضوء بعض الملاحظات إضافية في ثلاثة أضعاف ، في حين صوت الدرامية غالبا ما يكون امتدادا ل سجل ل القبر. وتستخدم على نطاق واسع هذه التقسيمات في السوبرانو ، ميزو سوبرانو و المدد . نقول ، على سبيل المثال ، ودور الكونت المافيفا - في أوبرا حلاق إشبيلية من قبل روسيني - يتطلب صوت (التينور ضوء) ؛ دور دون جوزيه - في أوبرا كارمن التي كتبها بيزيه - يتطلب صوت (التينور الغنائي) ؛ دور فلورستان - في أوبرا فيديليو بيتهوفن - يتطلب صوت (التينور الدرامي) أو (فحوى قوية) و يمكن أن تؤخذ بعين الاعتبار الميزات الأخرى في تصنيف أنواع الصوت : (لون) - صوت واضح و صوت الظلام - في (حجم) - الأصوات قليلا ، صوت ضخمة - (سمك) - صوت رقيق ، صوت سميكة - و (الأسنان) - صوت بلا نغمة و صوت نابض بالحياة .

وفقا للقوة النسبية ، يمكننا تصنيف صوت التالي ، عن طريق زيادة كثافة .

(أصوات صغيرة) أقل من ٨٠ ديسيبل. (صوت لائق) ٨٠ إلى ٩٠ ديسيبل. في (أوبريت صوت) ٩٠ - ١٠٠ ديسيبل. (صوت من أوبرا هزلية) من ١٠٠ - ١١٠ ديسيبل. (صوت أوبرا) من ١١٠ - ١٢٠ ديسيبل. في (الأوبرا صوت كبير) أكثر من ١٢٠ ديسيبل. جوقة صوت في جوقة أو جوقة ، وتنقسم المغنين عادة إلى عدة لوحات .

مثل هذا التوزيع هو أكثر الاحالة بين مكاتب مختلفة ، والتوزيع الحقيقي لل أجزاء المقابلة الصوتية على وجه التحديد ل نطاق كل chorister ومع ذلك ، قدر الإمكان ، يتم وضعها على أعلى صوت في مكاتب عالية ، وأدنى صوت في مكاتب شديدة.

تسمية مكاتب مختلفة تستأنف إلى حد كبير العازفون المنفردون الصوتية تصنيف ، في البلدان الفرنكوفونية ، ومع ذلك ، يتم استخدام كلمة (ألتو) بدلا من كلمة (رنان) ، الذي سوف تترافق مع صوت عازف منفرد .

وبالتالي ، تبعا لارتفاع و أصوات النساء والأطفال إلى فئتين كبيرتين على الدرجة : السوبرانو - الأكثر الحاد - و الفيولا - أخطر . معظم الحادة - أخطر - التينور والباس بنفس الطريقة ، وفقا لارتفاع ، واحدة أصوات الذكور في الفئة فئتين رئيسيتين في لوحة واحدة ، فإنه قد يحدث أن الوظائف يتم تكرار - أو الفجوة - لوحة فرعية الأول الذي يحتوي على أكثر من الأصوات الحادة لوحة ، والثاني ، وصوت أكثر خطورة.

ولذلك نقول - و الحاد إلى القبر - : السوبرانو الأولى ، السوبرانو الثانية ، الخ . بخصوص مكتب من الكمانات ، غالبا ما تسمى سابقا ميزو سوبرانو ، والثواني ، فقط وبالمثل ، فيما يتعلق مكتب المنخفض و السابق غالبا ما تسمى باريتون ، والثواني ، فقط باس .
مثال على توزيع الأصوات ، و الحاد إلى القبر في جوقة مختلطة - وهذا هو القول ، و جوقة مؤلفة من الرجال والنساء - لمدة أربعة أصوات:
السوبرانو ١ (أو السوبرانو الأولى)
السوبرانو ٢ (أو السوبرانو الثانية)
التوس ١ (ميزو سوبرانو أو)
التوس ٢ (أو التوس)
مطربو التينور ١ (أو المدد الأول)
المدد (أو التينور الثاني)
منخفضة ١ (أو باريتون)
منخفضة ٢ (أو انخفاض)
تمديد صوت الكلاسيكية (تحرير التعلمات البرمجية) في العصور الوسطى ، وبلغ متوسط حجم الصوت - كما كان مطلوبا من قبل أقسام - ليس كثيرا فوق اوكتاف . وهناك مجموعة من خمسة خطوط لتغطية مجموعة و صخبا من تسعة الملاحظات ، واختيار المفتاح الصحيح وبالتالي تسهيل القراءة ، وتجنب استخدام خطوط إضافية فوق أو تحت النطاق. وبالتالي ، في هذا الوقت ، واختيار مفتاح العزم ، ليس نوع الصوت ، ولكن مجموعة بسيطة المقابلة ل مجموعة الصوتية مثل جزء الموسيقية. المصطلحات - العلوي ، التينور ، البص ، الخ . - في الواقع يعني وظيفة محددة في المبنى مجسمة و ليس (نوع الصوت) صحيح ، وأنه سيكون في وقت لاحق في فترة الباروك و الفترة الكلاسيكية .
منذ عصر النهضة ، ومع ذلك ، يتم بدء تغيير في العازفون المنفردون . يتم إجراء العديد من التطورات التقنية في مجال صخبا ، وربما يحفزه على النجاح المتزايد من الأنواع الموسيقية مثل مادريجال و الأوبرا. تسبب هذه الحركة تطورا من البراعة و الأهم من ذلك ، على تمديد تدريجي لل مجموعة الصوتية لمختلف أنواع الصوتية. ويمكن اعتبار فقط من الفترة الكلاسيكية ، ونطاق المعتاد من صوت منفرد هو اثنين أوكتافات . ليس من غير المألوف للمغنين يتجاوز بعض الملاحظات التي تستند تسجيل في باس أو ثلاثة أضعاف ، و سوف الملحنين لا يحرم نفسه لكتابة أجزاء لصوت معين الموهوبين بصورة استثنائية في هذا المجال . يقال ، على سبيل المثال ومجموعة صخبا من بولينViardot ، المغني الشهير من القرن التاسع عشر ، والتي تغطي أكثر من ثلاثة أوكتافات .

يحتوي هذا التوزيع حتما عنصرا التعسفي ، ويرجع ذلك إلى عدة عوامل . أولا ، قد تقلبت تواتر الشوكة الرنانة إلى حد كبير على مر العصور - و بالتالي ، في الملعب ، أيضا. ينبغي أن تؤخذ في الاعتبار ثم غموض في المصطلحات معينة ، فإنه يختلف حسب البلد والملحنين و الأنماط الموسيقية ، الخ . أخيرا ، يمكن أن أنواع صوت لا تتطابق تماما مع الأصوات الفردية من المطربين ، حتى لو كانت العازفون المنفردون الشهير ، و نماذج مثالية هي فقط المرتبطة الوظائف و الدلائل المحددة .

يتم التمييز من قبل أوكتافات الترقيم . يعطي الاتفاقية الفرنسية عدد ٣ في هرتز ٤٤٠ ، A٣ الرمز . في هذا النظام ، ويلاحظ هرتز ٢٢٠ . LA٢ التحول اوكتاف هو من تأليف أعلى ؛ ونحن ننتقل من B٢إلى C٣ .

هذا الترقيم يختلف بين البلدان. في الولايات المتحدة ، و أشار إلى A٤ A٣ (أكثر واحدة) . ويستخدم هذا المعيار في برامج تحرير و التأليف الموسيقي الأكثر شعبية. لديك ألمانيا وبريطانيا أيضا نظام ترقيم خاص بهم.

(الموسيقى من الألف الى الياء / اعداد اوس حسين علي)

(الموسيقى من الألف الى الياء / اعداد اوس حسين علي)

الطبقات الصوتية

هي درجات تردد الصوت البشري عند الكلام والغناء وقد صنفها الخبراء إلى أقسام وكلما كان تردد موجة الصوت الصادر أكبر كان الصوت أكثر حدة وأعلى طبقة لتكون النساء والأطفال عادة أعلى طبقة من الرجال.

أسماء الطبقات

أعلى طبقة حسب التصنيف هو السبرانو ثم يليه الميزو سبرانو ثم يليه الألتو الأقل حدة ثم التينور صوت الرجال الحاد ثم الباريتون ثم يليه الباس وهو الأقل طبقة وبين هذه الطبقات تجد أسماء طبقات فرعية.

- اصوات نسائية

١ - السوبرانو (Soprano)



هو الصوت ذو طبقة الأوكتاف الأعلى بين أصوات النساء. المجال صوتي للسوبران هو من C٤ إلى A٥ في الجوقة الموسيقية ، أو إلى C٦ في موسيقى الأوبرا. على الرغم من وجود العديد من مغني السوبرانو من الذكور إلا أنه يشتهر بالصوت الأنثوي بشكل عام.

أصل المصطلح واستعمالات أخرى الكلمة "soprano" مشتقة من اللاتينية "superanus" معناها "الأعلى". المجال الصوتي المتبع في سياق الجوقة الموسيقية هو من الدو الأستوائي (دو الأول) حتى الدو الأعلى بأوكتافتين, أي دو بالأوكتافا الثالثة. بالهارمونيا الجوقية التقليدية بأربعة أصوات السوبران هو الصوت الأعلى بين أربعة الأصوات وهو موجود فوق صوت الآلات.
على الرغم من أن مصطلح "سوبرانو" يشير إلى المغنيات, لكن هنالك المغنيين الذكور وتنقسم إلى عدة مجموعات : الأطفال أو المراهقين صوتهم لم يتغير بعد Umnad مجموعة من السوبرانو (المعروفة في اللغة الإنجليزية - - "boys sopranos" أو "trebles") ، والرجال الذين اجتازوا مرحلة البلوغ ذوو صوت السوبرانو غالبا ما يسمون "رجال السوبران" أو "كونترا - تينور".
هذه طائفة تغني السوبرانو بتقنية"الفالسيت"أو "صوت الرأس" (صوت الرنين بواسطة الجزء العلوي في الرأس) . في منتصف القرن ١٦th حتى نهاية القرن ١٨th استخدمة طريقة خصي الصبيان أو المراهقين قبل النضوج الجنسي لمنع تبدل الصوت, كثير منهم كانوا سوبرانو.
خارج السياق الصوتي الغنائي الرائج للكلمة, فأيضاً يُستعمل المصطلح "سوبران" لوصف دور معين بمقطوعة موسيقية. الذي عنده الدور الأعلى (أوكتافياً) بين باقي الآلات على سبيل المثال "ساكسوفون سوبرانو بين مجموعة من الساكسوفونات ، أو على سبيل المثال يمكن القول ان مجموعة كمان وكلارينيت وبوق والتشيلو ,والكمان تأخذ دور السوبرانو.

٢ - ميزو – سوبرانو (mezzo - soprano)

وتعني سوبرانو متوسط ، وهو نوع من الأصوات الغنائية النسائية ، حيث يقع مجاله بين سوبرانو وكونترالتو.
يصنف صوتكونترالتو بأنه يحتل المجال بين نغمة A تحت C الوسطى حتى A أعلى بمسافتين موسيقيتين.

٣ – كونترالتو (Contralto)

هو نوع من الأصوات الغنائية ، ويعتبر أكثر الأصوات النسائية عمقا و ندرةً ، حيث يقع بين تينور وميزو - سوبرانو. يصنف صوت كونترالتو بأنه يحتل المجال بين نغمة F تحت Cالوسطى حتى G الثانية فوقC الوسطى.
) كونترالتو) تصنف تحت الاصوات الابرالية فقط.) كونترالتو) اسم فقط يطلق على المغنيات النساء ، اما الرجال الذين يغنون في ذات السلم يطلق عليهم اسم) كاونترتينور) .
يعتبر صوت (الكونترالتو) الحقيقي اندر الاصوات النسائية حيث ان وجوده قليل كنسبة واحد بالمئة من العالم.
بعض علماء الصوت وجدوا ان الحبال الصوتية لدى (الكنترالتو) اكثر كثافةً من الحبال الصوتية الموجودة طبيعياً لدى النساء. حيث ان الدراسات استخدمت كاميرات التصوير لرؤية الفرق ، الذي يمكن ايجاده ايضا لدى (الكاونترتينور) الرجالي.
سلم الكونترالتو (F٣–F٥) هو اكثر الاصوات النسائية سفلاً و عمقاً بين الاصوات النسائية.

- اصوات رجالية

١ - كاونترتينور (countertenor)

هو نوع من الأصوات الغنائية الرجالية ، وهو صوت رجولي يعتبر أعلى من المجال الوسطي. يصنف صوت الكاونترتينور بأنه يحتل مجالاً يشبه الكونترالتو أو الميزو - سوبرانو. يستخدم الكاونترتينور صوتاً عالي الطبقة بصورة مصطنعة (بالإيطالية : falsetto) . يستعمل عادة في الموسيقى الكورالية للأصوات الرجالية. في الأدوار الاوبرالية يغنون بدلاً من المطربين ((castrato)) - (المطربين المخصيين الذين كانوا يعملون في القرنين ١٧ و ١٨) ، وفي موسيقى الكنائس الكورالية ، كانت تستخدم بدلاً من النساء. تتألف معظم الأدوار الاوبرالية في القرنين ١٧ و ١٨ في عصر الباروك الأوروبي. اليوم ، يتم استخدام الكاونترتينور بسبب أصواتهم الفريدة الجميلة.

٢ - تينور (tenor)

هو نوع من الأصوات الغنائية الرجالية ، والذي يعتبر أعلى الأصوات الرجولية في المجال الوسطي. يصنف صوت التينور بأنه يحتل المجال بين نغمة C الأولى تحت C الوسطى حتى A فوق C الوسطى في الموسيقى الكورالية. ينطبق مصطلح تينور أيضا على الآلات الموسيقية ، ومن أشهرها تينور ساكسفون. أصل كلمة تينور هو من اللغة اللاتينية والتي تعني "المحافظة"

٣ - الباريتون (Baritone)

هو نوع من أصوات الغناء الرجولي والتي تحتل نطاق في المجال الصوتي بين باس وتينور. تعني كلمة باريتون في اللغة الإغريقية "عميق". يصنف صوت الباس بأنه يحتل المجال بين نغمة F الثانية تحت C الوسطى حتى F فوق C الوسطى في الموسيقى الكورالية.

٤ - باس باريتون

هو نوع من أنواع طبقات الصوت الغنائية الخاصة بالرجل وهي تعتبر طبقة منخضة في طبقات الصوت ، حيث تكون أعلى من باس وأخفض من باريتون. وتعتبر هذه الطبقة من الطبقات الهامة في الغناء الأوبرالي حيث تعطى أدوار خاصة في المسرحيات الغنائية الغربية. ومن أشهر الأدوار مسرحية موزارت الشهيرة Don Giovanni خادم دون جوفاني كان اسمه Leporello وكان هذا الدور يكتب لمغنين من هذه الطبقة الصوتية.

٥ - الباس (Bass)

هو نوع من أصوات الغناء الرجولي, يحتل المدى الصوتي الأدنى بين كل الطبقات الصوتية الأخرى. يصنف صوت الباس بأنه يحتل المجال بين نغمة E الثانية تحت C الوسطى حتى E فوق C الوسطى.

الفصل الثاني

أنواع الموسيقى

الشكل الموسيقي

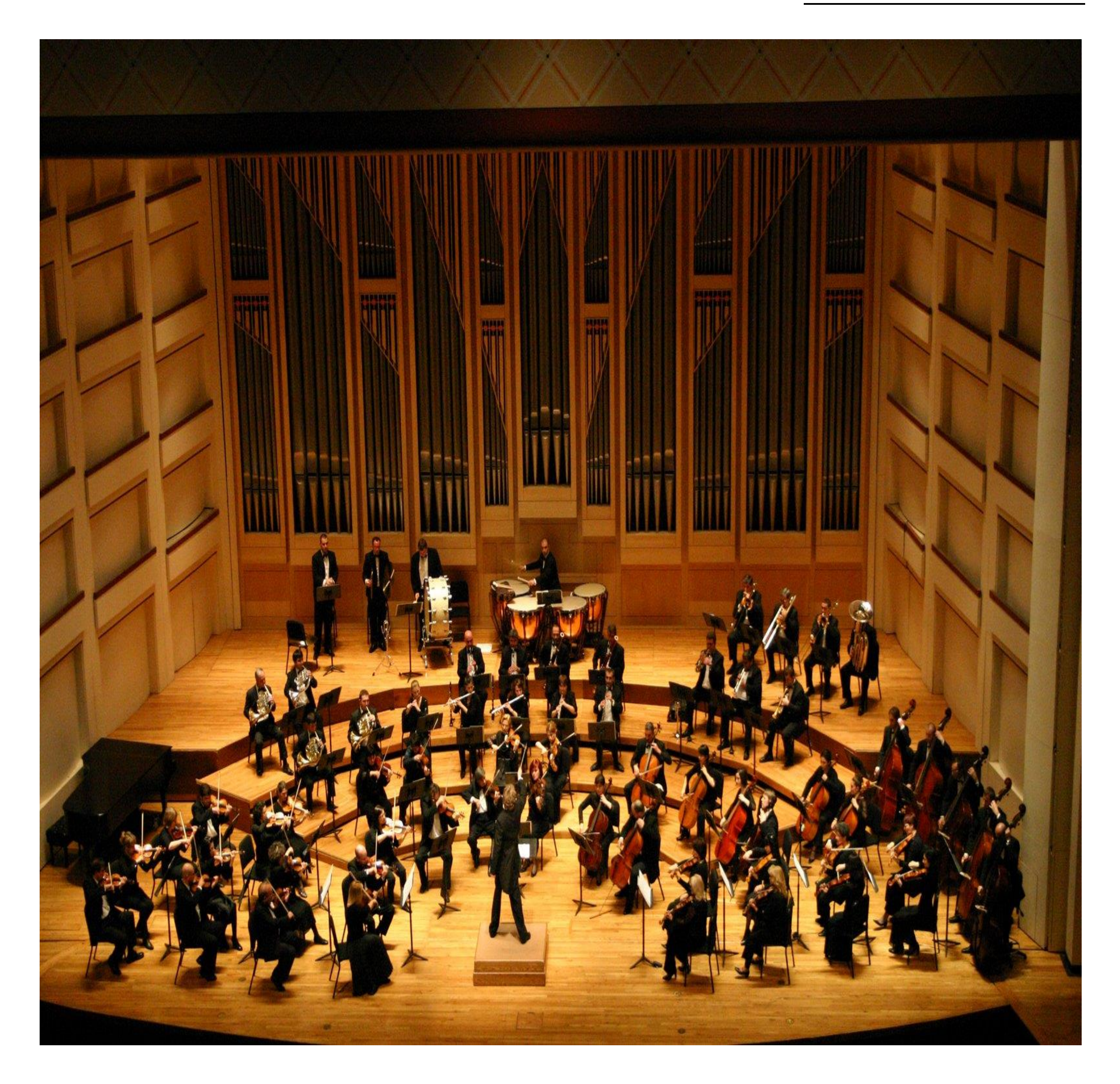
الشكل الموسيقي أو القالب الموسيقي أو البنية الموسيقية يشير بصورة شاملة إلى البنية أو الخطة لعمل موسيقي التي تسمح بتصنيفه وفق تاريخ تطور الإبداع الموسيقي؛ الشكل الموسيقي يتنوع ويختلف حسب الزمان والمكان وهو العلاقة ما بين العناصر التي تتكون منها الموسيقى ، الإيقاع ، اللحن والهارموني.
فمن الاشكال الأكثر بدائية في الموسيقى الشعبية إلى الاشكال التي طرا علىها التغيير وتطورت عبر التاريخ ويمكن تشبيه القالب أو الشكل الموسيقي بالاطار الذي يضم هذه العناصر ويضبطها فهو كخيط السبحة الذي يضم حباتها ويمنعها من التبعثر والانفراط.
فمن الموشحات والدولاب والطقطوقة في الموسيقى العربية والكانون والفوغا والموتيت والقداس والسوناتا والكونشيرتو والسيمفونية والقصيدة السيمفونية إلى الاشكال الجديدة للموسيقى المعاصرة التي غيرت الكثير في الاشكال السابقة واضافت علىها وجعلتها أكثر غنا وتعقيدا مع تطور العناصر التي تتالف منها الموسيقى كما يعتبر الشكل الموسيقي هو الذي يضم ويربط الموسيقى والإيقاع واللحن والهارموني مع بعضها البعض.

القوالب الموسيقية

هي الاشكال المختلفة للموسيقى العربية فبينما يطلق على تلك الاشكال بالصيغة الموسيقية في الموسيقى الغربية يطلق علىها بالقوالب في الموسيقى العربية ومن تلك الصيغ الموشحات والفصيد والقصيد الدينى والدور واللونجا والطقاطيق والبشارف والسماعى
وتقسم القوالب الموسيقية الى نوعان

١- قوالب موسيقة الية
٢- قوالب موسيقية غنائية

الموسيقى الكلاسيكية



تعد الموسيقي الكلاسيكية تجربة لذاتها ، بعكس باقي أنواع الموسيقي التي تقوم بخدمة محتوي الأغنية.

وفي الموسيقي الكلاسيكية ، تلعب الموسيقي دور الشريك مع النص الموسيقي ، كما يتم دائماً تقدمها في مناخ وقور ، حيث يستمع الجمهور للموسيقي في جو من الهدوء والسكون ويكون هذا بمثابة احترام وتقدير لفن الموسيقي.

ولا يقوم العازفين بأي علاقة مباشرة مع الجمهور المستمع مثل باقي أنواع الموسيقي.

أنواع الموسيقى الكلاسيكية

١ – السيمفونية (Symphony)

هي مؤلف موسيقى يتكون من حركة واحدة على الأقل، ويكتب عادة من أجل الأوركسترا. وقد نشأ هذا النوع من التأليف الموسيقى في القرن الثامن عشر، ثم تطور علي أيدي بعض أعلام الموسيقى الكلاسيكية في القرون الثامن عشر والتاسع عشر، وأواسط القرن العشرين حتي استقرت علي الشكل الحالي.
ومنذ القرن الثامن عشر فقد تبلور البناء العام للسيمفونية ليكون من شقين وهما:
حركات (بالإنجليزية: Movements): حيث غالبا ما تحتوي السيمفونية علي ٤ حركات، تبدأ بحركة سريعة علي نمط سوناتا (بالإنجليزية: sonata) ثم تليها حركة ثانية بطيئة، ثم يتبعها حركة ثالثة إما تكون علي نمط المنويت (بالفرنسية: minuet) أو علي نمط ثلاثي (بالإنجليزية: Ternary) - وقد تطورت لتصبح فيما بعد نمط شيرزو (بالإنجليزية: scherzo)- ثم تختتم السيمفونية بحركة سريعة علي نمط روندو (بالإنجليزية: rondo) أو سوناتا أو الإثنين معا.
آلات موسيقية (بالإنجليزية: Instrumental): تقوم الأوركسترا بعزف السيمفونية عليها، وتختلف أحجامها تبعا لنوع الأوركسترا..

معنى الكلمة

ترجع التسمية الإنجليزية "Symphony" إلي لفظان يونانيان وهما لفظة "Sym" وتعني Together أي "معا" بالعربية، ولفظة "phone" وتعني "صوت" بالعربية. لذلك يصبح اللفظ كاملا "Sounding Together"، وأقرب ترجمة له بالعربية هي "إنشاد جماعي".
كما ترجع أيضا إلي لفظة لاتينية وهي "Symphonia".
استخدم هذا اللفظ من قبل اليونانين علي ثلاثة مراحل؛ أولها كان لإدراك التناغم بين الأصوات المتتابعة وتلك المتزامنة، ثم استخدم ثانيا لوصف الحالات الخاصة من الأصوات المتتابعة (مثل الفترة الفاصلة بين الأوكتاف الرابع والخامس في الموسيقى الحديثة)، واستخدم ثالثا وأخيرا لوصف تناغم الأوكتاف. أما عند الرومان فقد استخدم بصفة أساسية لوصف توافق الأصوات والموسيقي وما زال يستخدم في الشعر.

نشأة وتطور السيمفونية

القرن الثامن عشر

ترجع البدايات الحقيقية للعمل السيمفوني لعصر الباروك، مع نهايات القرن السابع عشر وبدايات القرن الثامن عشر، حيث استخدمت السيمفونية كافتتاحية إيطالية للأوركسترا (بالإنجليزية: Italian overture) والتي عادة كما كانت تتكون من ثلاث حركات في أنماط راقصة. وقد ظهرت عادة في أعمال ألساندرو سكارلاتي (بالإيطالية: Alessandro Scarlatti) وآخرون. وفي ذلك الوقت لم تكن السيمفونيات تعتبر من الأعمال المشهورة، بل كانت تقتصر ثلاثة أنواع من الحفلات؛ أولها حفلات الأوبرا - وذلك في هيئة أوبرا (بالإنجليزية:opera) - وثانيها في الموشحات الدينية بالكنيسة - علي هيئة أوراتوريو (بالإنجليزية: oratorio) - كما ظهرت ثالثا في الحفلات التي تقام بدون تمثيل - علي هيئة كانتاتا (بالإنجليزية: cantata). ولم تكن مدة السيمفونية في أي من هذه الصور الثلاث طويلة، بل كانت تتراوح عادة بين ١٠-٢٠ دقيقة كحد أقصي.

بالتوازي، يعتبر "ريبيينو كونشيرتو" (بالإيطالية: ripieno concerto) أحد أسلاف السيمفونيات، وهو عبارة عن كونشرتو للآلات الوترية بدون صولو. وأقدم مؤلفات هذا النمط قام بها جوزيبي توريلي (بالإيطالية: Giuseppe Torelli) عام ١٦٩٨. أيضا قام أنطونيو فيفالدي (بالإيطالية: Antonio Vivaldi) بكتابة أعمال علي هذا النمط، غير أن أشهر أعمال هذا النمط كانت السيمفونية الثالثة من أعمال يوهان سباستيان باخ (بالإنجليزية: Johann Sebastian Bach).

وهكذا، ظلت الإفتاحية الإيطالية - بحركاتها الثلاث - هي أساس الأعمال السيمفونية في تلك الفترة، حيت كانت تتكون من حركة سريعة تسمي أليغرو (بالإيطالية: allegro)، تليها حركة بطيئة، وتختتم بحركة سريعة. وكانت أعمال موزارت الأولي تندرج تحت هذا الإطار. وظل الوضع علي هذا الحال حتي نهاية عصر الباروك في منتصف القرن الثامن عشر، حيث حدث تحولا كبيرا في السيمفونية من خلال أعمال كل من موزارت وهايدن حيث قاما بإدخال حركة رابعة راقصة مع تعديلات بالحركة الأولي الأصلية ليصبح شكل السيمفونية كالتالي:

حركة أولي سريعة: علي نمط سوناتا (بالإنجليزية: sonata)،

حركة ثانية بطيئة،

حركة ثالثة: إما تكون علي نمط المينبوويت (بالفرنسية: minuet) أو علي نمط ثلاثي (بالإنجليزية: Ternary) (وقد تطورت لتصبح فيما بعد شيرزو (بالإنجليزية: scherzo)،

حركة رابعة سريعة: إما علي نمط روندو (بالإنجليزية: rondo) أو علي نمط سوناتا (بالإنجليزية: sonata) أو الإثنين معا.

وهكذا بدأت الملامح الأساسية للبناء السيمفوني في التشكل ليتم استخدامها في الأعمال الموسيقية للقرن الثامن عشر من قبل أعلام الموسيقى الكلاسيكية. وكانت أول مقطوعة تدخل نمط المينبوويت في إطار سيمفونية ذات حركات ثلاث هي من أعمال جورج ماتييس مون (بالألمانية: George Matthis Moon) في عام ١٧٤٠، علي أن يوهان ستاميتز (بالألمانية: Johan Stamitz) يعتبر أول من استخدم هذا النمط في إطار سيمفونية ذات حركة رباعية.

وفي هذا العصر، كان يوجد مركزان يعتبرا منارة إنتاج وكتابة الموسيقي الكلاسيكية؛ أولهما مدينة فيينا، حيث كانت تكتب فيها العديد الموسيقيين من قبل جورج كريستوف واجنسيل (بالألمانية: George Christoph Wagenseil)، فينزل ريموند بريك (بالألمانية: Wenzel Raimund Brick)، جورج ماتييس مون (بالألمانية: George Matthis Moon)؛ أما ثانيهما فهو مدينة مانهايم الألمانية، حيث شهدت نشأة ما يسمي بمدرسة مانهايم (بالإنجليزية: Mannheim school).

ولم تقتصر كتابة الأعمال السيمفونية علي هذين المركزين فقط، بل شهدت بعض أنحاء أوروبا كتابة السيمفونيات:

ففي لندن كان يكتب كل من يوهان كريستيان باخ (بالإنجليزية: Johann Christian Bach) وكار فريدرش آبل (بالإنجليزية: Karl Friedrich Abel)،

وفي باريس فقد كان يكتب فيها فرانسوا جوزيف جوسيك (بالفرنسية: François Joseph Gossec)،

وفي شمال ألمانيا فكان يكتب فيها كارل فيليب إيمانيول باخ (بالإنجليزية: Carl Philipp Emanuel Bach)،

وفي سالسبورج كان يكتب فيها ليوبولد موزارت (بالإنجليزية: Leopold Mozart)،

وأخيرا في إيطاليا فقد كان يكتب العديد من المؤلفين الموسيقيين وهم: جوفاني باتيستا سامارتيني (بالإيطالية: Giovanni Battista Sammartini)، أندريا لوكيزي (بالإيطالية: Andrea Luchesi) وأنطونيو بريوسكي (بالإيطالية: Antonio Brioschi).

وفي أواخر هذا القرن، تميز بالعديد من المؤلفين الموسيقيين من فيينا وهم يوهان بابتيست فانهال (بالألمانية: Johann Baptist Vanhal)، كارل ديتيرس فون ديترسدورف (بالألمانية: Carl Ditters von Dittersdorf)، وليوبولد هوفمان (بالألمانية: Leopold Hoffmann)، غير أن هايدن (بالألمانية: Joseph Haydn) - الذي كتب ١٠٦ سيمفونية طوال ٤٠ عاما - وموزارت (بالألمانية: Wolfgang Amadeus Mozart) يعتبرا من أهم أعلام هذا الموسيقي الكلاسيكية لهذا العصر بعد إدخالهما التطوير الذي ميز العمل السيمفونى.

القرن التاسع عشر

في أواخر القرن الثامن عشر، كانت الأصوات الموسيقية (بالإنجليزية: vocal music) هي المعول الأساسي الذي تقوم عليه الحفلات الموسيقية، سواء كانت أوبرالية أو موشحات دينية بالكنيسة. ومع تنامي الأوركسترا في أوروبا، بدأت السيمفونية تطرق مجال الحفلات الموسيقية بقوة. وامتدت فترة التحول هذه لمدة ٣٠ عاما في الفترة ١٧٩٠ إلي ١٨٢٠. وكانت أعمال لودفيج فان بيتهوفن (بالألمانية: Ludwig van Beethoven) هي من قامت بثبيت أركان هذا البناء في أوائل القرن التاسع عشر.

لودفيج فان بيتهوفن

بدأت أعمال بيتهوفن - السيمفونية الأولى والثانية - متأثرة بأعمال هايدن، غير أنه ابتداء من السيمفونية الثالثة فقد استطاع بتهوفن أن يرسم لنفسه الشكل الخاص به، وقد بدأت أعماله منذ هذه السيمفونية في إعطاء أبعاد جديدة وتوسيع آفاق للعمل السيمفوني، مرورا بالسيمفونيات الآخرى ووصولا إلي السيمفونية التاسعة - التي ألفها وهو أصم - حيث أعطت مجالاً واسعاً أمام الكورس في الحركة الأخيرة - الرابعة - منا السيمفونية. وقد قام بيتهوفن بالإضافة إلي فرانز شوبرت (بالألمانية: Franz Schubert) بإدخال تغيير جديد علي نسق السيمفونية؛ حيث قاما بتطوير نمط المينبوويت (بالفرنسية: minuet) إلي نمط آخر وهو نمط شيرزو (بالإنجليزية: scherzo). ومنذ هذا القرن أصبحت أعمالهما - خصوصاً سمفونية بيتهوفن التاسعة - هي المبادئ الأساسية التي راعتها الأجيال التالية في مجال الموسيقى اللكلاسيكية.
قامت أجيال الموسيقيين التالية التي شهدها هذا القرن بدمج المفردات الموسيقية التي قام بتطويرها موسيقيون أمثال جون فيلد (بالإنجليزية: John Field)، لويس سبوهر (بالألمانية: Louis Spohr) وكارل ماريا فون ويبر (بالألمانية: Carl Maria von Weber) يالتغييرات البنائية التي أدخلها لودفيج فان بيتهوفن (بالألمانية: Ludwig van Beethoven) على العمل السيمفوني. وكان أبرز الأعمال التي عكست هذا الإتجاه أعمال كل من الموسيقيين الألمانيين روبرت شومان (بالألمانية: Robert Schumann) وفيليكس مندلسون (بالألمانية: Felix Mendelssohn). وبذلك نشأت فترة غنية في الموسيقي الكلاسيكية عرفت بالرومانسية، وهي تعبر أطول فترات العصور الموسيقية، فقد امتدت من أعمال بيتهوفن - في بدايات القرن التاسع عشر - حتي أعمال سيرجي رحمانينوف (بالإنجليزية: Sergei Rachmaninoff) في أواسط القرن العشرين.

وهكذا في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، بدأت السيمفونية في الانتشار أكثر وأكثر لتصبح من أساسيات الحفلات الأوركسترالية، كما إزدادت مدتها؛ فبعد أن كانت في بداياتها لا تزيد عن ٢٠ دقيقة، وصلت إلي ٦٠ دقيقة كما في سيمفونية بيتهوفين التاسعة. وقد أخذت أركان البناء السيمفوني في الرسوخ، وكانت أعمال يوهان برامز (بالألمانية: Johannes Brahms) هي خير ممثل لتلك الفترة، حيث ساهمت في تثبيت دعائم البناء من خلال مستوياتها البنائية العالية ومحتواها الفني الرفيع. في نفس الوقت كانت أعمال كل من أنطون باكنر (بالإنجليزية: Anton Bruckner)، أنطونين دفوراك (بالإنجليزية: Antonín Dvořák)، كاميلي سانت سينس (بالإنجليزية: Camille Saint-Saëns) وتشايكوفسكي (بالإنجليزية: Pyotr Ilyich Tchaikovsky) من أعلام تلك الفترة.
وفي أوخر هذا القرن، قام بعض عازفي الأرغن الفرنسيين بتصنيف أعمالهم ضمن السينفونيات التي تحمل طابع هذه الفترة - أي الطابع الرومانسي، ومن أشهرهم شارل ماري وندور (بالفرنسية: Charles-Marie Widor).

القرن العشرون

شهد القرن العشرين توسعا وتطويرا في العمل السيمفونى، وأصبح مرادفا للحفلات الموسيقية التي تؤديها الأوركسترا في دول مختلفة. وبينما استمر مؤلفون موسيقيون أمثال سيرجي رحمانينوف (بالإنجليزية: Sergei Rachmaninoff) وكارل نيلسن (بالإنجليزية: Carl Nielsen) في كتابة السيمفونية باستخدام حركاتها الأربعة، فقد قام مؤلفون آخرون بسلوك مسلكا مغايرا، حيث قام غوستاف ماهلر (بالإنجليزية: Gustav Mahler) بكتابة سيمفونياته الثانية والخامسة والسابعة باستخدام نسق يتكون من ٥ حركات، بينما قام جون سيبيليس (بالإنجليزية: Jean Sibelius) بكتابة سيمفونيته السابعة باستخدام نسق يتكون من حركة واحدة فقط.
وبالرغم من هذه الاختلافات، فقد استمر التأليف السيمفوني وفق الأسس التي وضعت من قبل موتسارت وهايدن ودعمها بيتهوفن؛ أي علي نسق ٤ حركات للسيمفونية. وشهد هذا القرن زيادة كبيرة في عدد السيمفونيات التي تم تأليفها، كما شهد زيادة في فرق الأوركسترا التي إنتشرت في العديد من دول العالم، سواء في أوروبا أو أمريكا أو إفريقيا أو غيرها. ويندر أن تجد اليوم أي أوركسترا لا تقوم بعزف أي من أعمال هؤلاء الأعلام الذين أثروا الموسيقي بسينفونياتهم الرائع.

٢-الكونشرتو (Concerto)

تأليف موسيقى لصوت الآلات الموسيقية لتحل محل الصوت البشري ويكون الأداء منصباً على آلة واحدة مثل كمان أو اثنين أو ثلاث والباقي هي آلات ثانوية بجانب هذه الآلة الرئيسية.
وكلمة (الكونشرتو) لاتينية الأصل (كونسرتار) وتعنى بذل الجهد أو الكفاح أو من كلمة (كونستوس) وتعنى اشتراك عدة أصوات معاً.
كما يتألف (الكونشرتو) من ثلاثة ألحان : اللحن الأول أطول الألحان الثلاثة وتتميز إيقاعاته بالسرعة أما اللحن الثاني فهو لحن يتميز بالهدوء ، واللحن الثالث يكون في شكل عزف منفرد لعازف آلة بعينها تعكس جميع قدراته الموسيقية وتختتم الفرقة مع العازف المقطوعة.
وهو صنف من التأليف الموسيقي وضع لآلة واحدة أو لعدة آلات مرافقة الفرقة الموسيقية ، أي تقوم آلة أو آلتان أو ثلاث بأداء الدور الرئيسي ، أما الفرقة فتكون مرافقة فقط. جاءت كلمة كونشرتو من الكلمة اللاتينية (كونسرتار) وتعني بذل الجهد أو الكفاح أو من كلمة (كونستوس) وتعني اشتراك عدة أصوات معاً.برز هذا الصنف في عصر الباروك (١٦٠٠ - ١٧٥٠) ومهد لما ستكون عليه الموسيقى لاحقا والتي تحل محل الصوت البشري.

أنواع الكونشرتو

والكونشرتو على نوعين : كونشرتو الآلة الواحدة أو المنفرد : كونشرتو الكمان بمرافقة الفرقة الموسيقية أو كونشرتو الفلوت بمرافقة الفرقة الموسيقية وهو يكون الدور الرئيس لهذه الآلات (الكمان أو الفلوت) . الكونشرتو الكبير : مؤلفة موسيقية لأكثر من آلة واحدة بمرافقة الفرقة الموسيقية حيث تلعب كل آلة دورا بارزا في هذا العمل الموسيقي ، أما الفرقة فهي مرافقة فقط. أجزاء الكونشرتو
تتألف الكونشرتو من ثلاثة أجزاء : الجزء الأول : وهو أهم الأجزاء الثلاثة وأطولها ويكون عادة سريعا. الجزء الثاني : وهو لحن عاطفي هادئ الحركة يقترب من شكل الأغنية. الجزء الثالث : وهو الأخير ، يكون بأسلوب اللحن السريع والذي يبرز فيه العازف المنفرد في الأدوار السريعة الإيقاع كمل قدراته الأدائية. وفي هذا المقطع تظهير (الكاونزا) وهي مقطع موسيقي ينفرد به العازف من دون مرافقة الفرقة ويظهر فيه كل طاقته الإبداعية ثم تختم الفرقة مع العازف المقطوعة.

أجزاء الكونشرتو

تتألف الكونشرتو من ثلاثة أجزاء:
- الجزء الأول : وهو أهم الأجزاء الثلاثة وأطولها ويكون عادة سريعا.
- الجزء الثاني : وهو لحن عاطفي هادئ الحركة يقترب من شكل الأغنية.
- الجزء الثالث : وهو الأخير ، يكون بأسلوب اللحن السريع والذي يبرز فيه العازف المنفرد في الأدوار السريعة الإيقاع كمل قدراته الأدائية. وفي هذا المقطع تظهير (الكاونزا) وهي مقطع موسيقي ينفرد به العازف من دون مرافقة الفرقةويظهر فيه كل طاقته الإبداعية ثم تختم الفرقة مع العازف المقطوعة.

٣ – الأوركسترا (Orchestra)

هي كلمة يونانية تعنى المسافة بين خشبة المسرح والمشاهدين ، وتُستخدم فيها العديد من الآلات الموسيقية باختلاف أنواعها من الآلات الوترية والإيقاعية والهوائية ومتوسط عدد العازفين حوالي عشرين عازفاً وقد يقل هذا العدد أو يزيد حتى يصل إلى المائة.
ويكون ترتيب العازفين : الآلات الوترية أولاً وخلفها الآلات الهوائية ثم من الخلف جميع الآلات الإيقاعية.
وتختلف أماكن فرق الأوركسترا حسب العمل الموسيقى المقدم ، ففي الأوبرا والباليه يكون هناك مكان مخصص بين خشبة المسرح ومقاعد الجمهور..
أما الأعمال الأخرى ومنها الأعمال السيمفونية تجلس الفرقة على خشبة المسرح نفسها.
والجوق السنفوني (بالإنجليزية: Orchestra) هو عبارة عن مجموعة من عازفي الأدوات الموسيقية في المسارح الأوروبية وخصوصا الإغريقية وغالبا ما تكون مجموعة كبيرة تضم ما يقارب المئة عازف لمختلف الآلات الموسيقية بشتى أنواعها، كالآلآت الإيقاعية والآلآت الوترية والآت النفخ الهوائية والآت المفاتيح، كما يمكن أن يصاحب الجوق السنقوني مجموعة من المغنيين الداعمين والذين يسمون بالجوقة أو الكورس أو الكورال. تسمى الجوق السنقوني كبير الحجم والمكونة من مائة وعشرة عازفين فأكثر الجوق السنقوني (بالإنجليزية: Symphony Orchestra or Orchestra Philharmonic) وقد يتكون الجوق السنقوني أحيانا من عدد أقل من العازفين كأن يكون أربعين عازفا أو أقل، وفي هذه الحالة تسمى أوكسترا الغرفة أو أروكسترا الحجرة (بالإنجليزية: Chamber orchestra)

وفي الواقع فإن عدد أفراد الجوق السنقوني قد يختلف تبعا للعمل الموسيقي المؤدى والآلات المطلوبة لذلك العمل فمثلا بعض الأعمال الموسيقية تتطلب وجود خمسين أو ثمانين عازفا بينما بعض الأعمال الموسيقية قد تقتصر على ثمانية أو أربعة عازفين فقط، وفي حالة كون المجموعة أقل من عشر عازفين فلا يتم تسمية هذه المجموعة الجوق السنقوني بل تتم التسمية بحسب عدد العازفين كأن يكون رباعي وتري أو خماسي البيانو أو سداسي أو سباعي أو ثماني.
يتم قيادة الجوق السنقوني عادة من قبل شخص يدعى بالقائد أو المايسترو (بالإنجليزية: Maestro or Conductor) وهو شخص ذو مركز مرموق ودراية عالية في عالم الموسيقى وغالبا ما يكون متمكنا ومحترفا في العزف على آلة موسيقية أو أكثر، وفي أحيان كثيرة في حالة كون العمل لا يتطلب كثيرا وجود المايسترو فممكن أن ينوب عن المايسترو العازف الأول في الأوركسترا والمسمى كونسيترماستر (بالإنجليزية: Concertmaster) وهو عازف الكمان الذي يجلس في المقعد الأول، وأحيانا يقود الأوركسترا عازف السولو لو كان العمل لآلة سولو مثل كونشيرتو موتسارت للكمان السولو مع الجوق السنقوني من مقام صول الكبير أو صول ماجور أو صول ميجر أو (بالإنجليزية: G Major) وبالألمانية G Dur.

تكوين الجوق السنقوني

يبلغ عازفي الوتريات حوالي ٦٠عازف.

أولا:الآلات الوترية:
كمان أول ١٦
كمان ثانى ١٤
فيولا ١٢
شيللو ١٠
كونتراباص ٨
(هذه الأرقام هي في الأوركسترا الكبيرة)

ثانيا الآت النفخ الخشبية:

فلوت (بما فيه البيكولو) ٤

اوبوا ٣

كورانجليه ١

كلارنيت ٣

باص كلارنيت ١

فاجوت ٣

كونترا فاجوت ١

ثالثا:الات النفخ النحاسى:

من٧:٦كورنو

من٤:٣ ترومبيت

من٣:٤ترمبون توبا ١

رابعا:الآلات الايقاعية:

عازف أو اتنين للتيمبانى

عازفين لطبلة الباص والاوتار والصنج والمثلث

وقد يضاف عازف أو عازفين هارب وعازف بيانو (يمكنه العزف على آلة السلستا) وعازف أورجن.

كل الأرقام السابقة هي ليست ثابتة فهي تعتمد على العمل وعلى المؤلف وعصره فأوركسترا موتسارت يختلف في الحجم عن أوركسترا بيتهوفن، وأوركسترا بيتهوفن في أعماله الأولى مثل السيمفونية الأولى يختلف عن أوركسترا بيتهوفن في أعماله الأخيرة مثل سيمفونيته التاسعة، فمثلا في أوركسترا موتسارت يكون عدد الآلات الوترية هي ٦ كمان أول و ٥ كمان ثاني و ٤ فيولا و ٣ شيللو و ٢ كونترباص، كذلك الحال مع آلات النفخ فأيضا تعتمد على المؤلف وعلى العمل نفسه فممكن أن نجد في عمل لمؤلف يستخدم آلتي ترومبيت وفي عمل آخر لنفس المؤلف يستخدم ٤ ترومبيت، وكذلك الحال مع الآلات الإيقاعية فمثلا في عمل لنفس المؤلف ممكن أن يستخدم تيمباني من طبلين وفي عمل آخر ممكن أن يستخدم تيمباني من ثلاثة أو أربعة طبول، أما باقي الآلات الإيقاعية فأيضا يعتمد على العمل والمؤلف والعصر.

أنواع فرق الأوركسترا

تختلف فرق الأوركسترا في عددها وتنظيمها قليلاً حسب العمل الموسيقي، ففي أعمال الأوبرا والباليه تجلس الفرقة في المكان المخصص لها وهو ليس منصة المسرح وإنما المكان المخصص للعازفين ضمن صالة المسرح بينما في الفرق السمفونية والفرق الموسيقية الأخرى فتجلس الفرقة على منصة المسرح.

الأركسترا السمفونية الكبيرة تتميز الاوركسترا السمفونية الكبيرة بتفاصيل دقيقة من حيت التنظيم، تتألف من أكثر من مئة عازف يؤدي كل واحد منهم دوره بمنتهى التناغم والإتقان ودون أي خطأ من أجل إيصال العمل المسيقي كاملا وسليما لآذان الجمهور المستمعين.فعندما تنتهي عملية بظ (درونة) الآلات ويسكت ضوضاءها. ينتظم كل شيء وتتآلف الأصوات وتتضح الألحان وهنا تنطلق روعة المسيقى.

أمام كل عازف قمطر (مقرأ) يحمل الدور المكتوب الذي يؤديه. وهذا معناه أنه تتنوع الأدوار بتنوع الآلات، فالكمان لا يعزف كمثل الكلارينيت أو النفير، والطبلة لا تعزف مثل الفيولونسيل. وهكذا تصل إلى أذن السامع ألحان جميلة تجعله يتفاعل معها بخياله وحواسه.

٤ - موسيقى البلوز (Blues)



هي نوع موسيقي تجمع بين الصوت واستخدام الآلات الموسيقية ، وهي مستوحاة من الموسيقي الأفرو - أمريكية في الروح ، طريقة الأداء الصوتي ، وأيضاً تنتمي إلي جذور الموسيقى في غرب أفريقيا.

كانت موسيقي البلوز لها تأثيرها القوي في الموسيقي الأمريكية لاحقاً والموسيقي الغربية الشهيرة ، فنجد لها تأثير في موسيقي جاز ، الروك ، البوب وموسيقي الريف (Country music) .

٥ - موسيقى الروك (Rock)

موسيقى الروك الشهيرة هي عبارة عن مزيج من موسيقي البلوز (Blues) ، الريف (Country) والفولك (Folk) .

بدأت موسيقى الروك في منتصف الخمسينات ، وزادت شهرتها على يد مغني الروك أند رول الشهير (ألفس بريسلي) ، ثم اختفت لفترة ما وأعيدت شهرتها مرة أخرى على يد فريق (البيتلز) في أوائل الستينات.

٦ - موسيقى الجاز (Jazz)

هي نوعية موسيقي لها جذور في ثقافات غرب أفريقيا الموسيقية والموسيقي الأفرو - أمريكية بما فيها موسيقي البلوز و (Ragtime) إلى جانب الموسيقي العسكرية الأوروبية.
وبعد بداية ظهور هذا النوع من الموسيقي في المجتمعات الأفرو - أمريكية قرب بداية القرن العشرين ، نالت موسيقي الجاز شعبية كبيرة في القرن العشرين ، ومنذ ذلك الوقت أصبحت الجاز ذات تأثير عميق في أنماط الموسيقي الأخرى على مستوى العالم والآن هناك العديد من أنماط الجاز المختلفة مستمرة في الظهور.
كان زنج يتم تسخيرهم في جميع الأعمال وخاصة الزراعة ، ومع نهاية الحرب الأهلية الأمريكية عام (١٨٦٥) تحرر العبيد الزنوج في مدينة (نيو أورليانز) وانتهز الزنوج حديثي التحرر وجود عدد من الآلات النحاسية من مخلفات الحرب الأهلية التي تركتها فرق الموسيقى العسكر وحاولوا النفخ فيها لإخراج نغمات موسيقية تلقائية.
كما أنّ موسيقى (جاز) كانت في بادئ الأمر ارتجالية مع وجود الإيقاع الراقص.
وقد ظهرت أنواع عديدة من موسيقى (الجاز) منها:

- **الجاز الحاد :** وهو الجاز الذي كُتب له النوتة الموسيقية وتم التقليل من الارتجال فيه.
- **الجاز البارد :** والذي اختفى منه الارتجالية كلية ، وأصبح الإيقاع فيه أكثر بطئاً يستميل العاطفة.
- **السيمفوجاز :** والذي تم الابتعاد فيه عن فرقة (الجاز) التقليدية ذات العددالصغير والمكون من سبعة أو ثمانية عازفين ، لتشتمل الفرقة على كافة آلات الأوركسترا السيمفوني بالإضافة إلى فرقة آلات (الجاز) التقليدية.

٧ - الميتال والهيفى ميتال

نوع فرعى يندرج تحت موسيقى (الروك) ، ويتم استخدام آلات صاخبة تُصدر أصواتاً وتتسم بالقوة مثل الجيتار ، وفى بعض الأحيان يتم استخدام البيانو الكلاسيكي أو الكهربائي .
وظهر هذا المصطلح على يد فريق (Steppenwolf) في عام (١٩٦٨) باقتباسهم فقرة بعنوان (Heavy metal thunder) من إحدى أغنياتهم.

٨ - الراب (Rap)

يتميز هذا النوع من الموسيقى بالإيقاع مع الكلام المقفى السريع ولا يتم الالتزام بلحن فيه ، كما لا يهم صوت المغنى أو المغنية.
ويرتدى المغنى الذي يؤدى هذا النوع الغنائي ملابس فضفاضة مستوحاة من ملابس رياضة البيسبول أو ملابس السجناء والهدف الاساسى من هذا النوع هو نقد الاحوال الاجتماعية او السياسية او توصيل رسالة عامة لكل الناس.

٩ - السوناتا (Sonota)

قالب السوناتا يعرف باسم سوناتا أليجرو أيضا بالإنجليزية sonata - allegro form
قالب السوناتا هو أعقد شكل في الموسيقى ويميل أن ينتج عنه أطول المقطوعات. مع ذلك هو أيضا الأهم. في العصر الكلاسيكي حركات أكبر السيموفنيات والرباعيات وما يشبها كتبت في هذا الشكل أكثر من غيره ، وشيوعه استمر عبر القرن التاسع عشر أيضا. لكن أولا فرق هام. الفرق بين النوع المعروف بالسوناتا والقالب المعروف بالسوناتا اليجرو. السوناتا هي نوع من الموسيقى يتعلق بآلة صولو ، لكن السوناتا أليجرو شكل في حركة واحدة من اي نوع : سوناتا أو رباعية وترية أو سرينادة أو سيمفونية حتى افتتاحية من حركة واحدة.
لنرى كيفية عمل هذا ، فكر في الحركات في نوعين مختلفين : السوناتا والسيمفونية حيث تتكون من اربع حركات وكل حركة لها شكل خاص. قالب السوناتا يأتي اسمه أنه معظم السوناتات توظف هذا الشكل في الحركة الاولى التي تكون عادة سريعة او اليجرو.

شكل قالب السوناتا

يبدو قالب السوناتا كشكل ثلاثي. يتكون من خطة أ ب أ ، مع قسم ب فيه مقابلة في الحالة النفسية والمقام والمعالجة اللحنية. قسم أ الاول في قالب السوناتا يعرف بالعرض و'ب' التفاعل والعودة إلى الاعادة العرض لكن السوناتا اليجرو أكبر واكثر ديناميكية وشكل درامي اكثر من الثلاثي.

١٠-الكونشرتو جروسو

الكونشرتو الجروسو بالإيطالية (concerto grosso) هو صنف من التأليف الموسيقي ويعني مجموعة صغيرة من عازفي الصولو تعزف معا كوحدة واحدة مقابل الأوركسترا الكامل. ويتكون من مجموعتين تعزفان مقابل بعض ، المجموعة الأكبر تشكل الأوركسترا الرئيسي الذي يعرف بالكونشتو جروسو (أي الكونسير الكبير) ، ومجموعة أصغر تتكون من عازف صولو أو اثنين أو ثلاثة أو أربعة تعرف بالكونسيرتينو(Concertino) أي الكونسير الصغير.

حين يعزف الاثنين معا ، تكوّن المجموعتان الأوركسترا الكامل ، الذي يعرف باسم tutti (اي الكل) . والتعارض بين المجموعة الكاملة وعازفي الصولو يكون مرغوبا ، مثلما قال أحد المعاصرين ،) حتى تتمكن الأذن من الانبهار بالتبادل بين العالي والمنخفض. مثلما تنبهر العين بالتبادل بين الضوء والظل.

وكما كتبه فيفالدي وباخ ، الكونشرتو الصولو والكونشرتو جروسو عادة يتكون من ثلاث حركات : سريع - بطئ - سريع. الحركة الأولى السريعة تكتب في شكلRitornello (ريتورنيللو) ، وهو شكل شاع بسبب فيفالدي. (تعني الكلمة) العودة أو التكرار(بصيغة الريتورنيللو) ، كل أو جزء من اللحن الأساسي - يعود مرارا وتكرارا ، يعزفه الأوركسترا الكامل. بين هذه اعتاد الأوركسترا ، عازفو الصولو يدمجون أجزاء وامتدادات للحن الريتونيللو ، عادة يعزف بشكل ماهر.

معظم إثارة كونشرتو الباروك تنبع من اشد بين الكل يعيد تأكيد الريتورنيللو وخيال عازف الصولو.

صعدت شهرة الكونشرتو جروسو نحو ١٧٣٠ ثم انتهت نحو وفاة باخ ١٧٥٠. لكن الكونشرتو الصولو استمر يتطور أثناء العصر الكلاسيكي والعصر الرومانسي ، حيث أصبح استعراضي بتزايد حيث يمكن لعازف الصولو واحد أن يستعرض مهارته الفنية للعزف على آلة واحدة.

١١-الدفرتمنتو (Divertimento)

الديفرتمنتو في الموسيقى ، عمل موسيقي خفيف. في القرن ال١٨ هو نوع من الموسيقى الخفيفة والمسلية عادة يتكون من عدة حركات للوتريات وآلات النفخ أو كليهما. الحركات تشمل قالب السوناتا والتنويعات والرقصات والروندو. واحد من عدة الأعمال لجوزيف هايدن هو السداسية التي كتبها لثلاثي وتري مزودج ، لتعزفه مجموعتان في نفس الوقت في غرف مختلفة. وأعمال الدفرتمنتو لموتسارت عادة تماثل اعماله التي تعرف بالسريناده؛ باستثناء الدفرتمنو الوتري تصنيف كوشيل رقم ٥٦٣ ، الذي يعتبر ضمن أعظم موسيقى الحجرة في كل العصور.
الدفرتمنتو أحد المصادر الذي تطور منها الرباعية الوترية.
أسلوبها لحد ما حافظ عليه بيتهوفن في السباعية منصف رقم ٢٠ وشوبرت في الثمانية مصنف رقم ١٦٦ ، كلاهما لآلات النفخ والوتريات.

١٢-السريناده

السريناده في الموسيقى ، (بالإنجليزية serenade أو احيانا serenata) عمل موسيقي يعرض على شرف شخص ما. عادة تكون السريناده عمل موسيقي هادئ وخفيف. تعد السريناده في الأصل أغنية ليلية للتودد للمحبوبة ، ولاحقا في بداية أواخر القرن ال١٨ ، صارت السريناده متتالية قصيرة من مقطوعات آلية ، تماثل الدفرتمنتو. مثال على النوع الأول من الموسيقى سريناده (أوه تعالي للنافذة) ، من أوبرا دون جيوفاني لموتسارت.
السريناده الآلية فقدت تدريجيا صلتها بالتودد للمحبوبة وصارت نحو ١٧٧٠ أساسا مجموعة مقطوعات خفيفة مثل الرقصات والمارشات المناسبة للعرض في الهواء الطلق في المساء.
كتب موتسارت عدة اعمال سريناده لمجموعات الآلات مثلما فعل بعده فرانز شوبرت وبيتهوفن وبرامز وتشايكوفسكي وماكس ريجر. في القرن العشرين استخدم سترافنسكي الخفة التقليدية التي تميز النوع حين أطلق على واحدة من مؤلفاته الكلاسيكية المجددة للكيبورد(سريناده) ١٩٢٥. وكتب بنجامين بريتن(سريناده منصف رقم ٣١) عام ١٩٤٣ وهي عبارة عن مجموعة أغاني عن المساء.

الموسيقى العربية / الشرقية



هي نوع آخر من أنواع الموسيقى العرقية المتعددة ولها قواعدها ومذاقها الخاص.. وترجع نشأتها إلى ما قبل ظهور الإسلام والموسيقى العربية لها الطابع الخاص بها والآلات أيضاً ، وتصنف إلى قسمين:

- الموسيقى الدينية :

تتضمن على الموسيقى المسيحية ، الموسيقى المسيحية مختلفة عن النوع الآخر من الموسيقى حيث تجدها متأثرة بالموسيقى الكنائسية الكاثوليكية واليونانية والأرثوذكسية والقبطية... الخ .

- الموسيقى غير الدينية :

ونجدها في الموال - المقام - التقسيم - البشرف... الخ.

وتتفرد كل دولة من الدول العربية بالطابع الموسيقى الخاص بها على الرغم من الاتفاق في السمات العامة أنها موسيقى عربية ، فنجد النغم المصري.. الجزائرى.. المغربي.. التركى... الخ

١- التخت الشرقي

تُسمى المجموعة التي تحيط بالمطرب (في المشرق العربي) تخت، ترمز كلمة تخت الفارسية الأصل إلى المنصّة وهي لوح من الخشب مرتفع بشكل بسيط عن الأرض، يجلس عليه أعضاء المجموعة. ومع الوقت تحوّل هذا الاسم ليشمل الفرقة الموسيقية نفسها.
يتألف التخت مبدأيا من أربع آلات لحنية، آلة إيقاع وإثنان أو ثلاثة موسيقيين مع مغنين مصاحبين يحيطون بالمطرب. يحتفظ الجميع بوضعية الجلوس على منصة واحدة أثناء الغناء والعزف مما يُشعرهم بانسجام واتحاد خلال تنفيذ الوصلات الغنائية والعزفية.
السنيدة، المذهبجية، البطانة أو الردّيدة هي أربع تسميات للفريق الذي يصاحب المطرب في غناء الجمل الجماعية، فهم يغنون مذهب الدور من هنا تسمية مذهبجية، يجاوبونه في فقرة "الهنك" في الدور فهم سنيدة ورديدة، يغنون فقرة "الدور" في الموشح مع المطرب فهم بطانة.
يمكن للمذهبجي الأول الذي تكون قدراته الصوتية قريبة من المطرب أن يحل محله في بعض الفقرات، مثل ما فعل عبد الحي حلمي مع عبده الحامولي ، وعلي عبد الباري مع يوسف المنيلاوي، وصالح عبد الحي مع عبد الحي حلمي، ومحمد عبد الوهاب مع سيد درويش. يُعتَبر المذهبجي مطربا مُعتَرفا به لكنه في مرحلة إكمال تكوينه.
العواد أي عازف العود يكون أحيانا المطرب نفسه بحسب تقاليد الغناء العربي مثل عبده الحامولي وابراهيم القباني، القانونجي هو عازف القانون، الكمنجاتي هو عازف الكمان، النياتي هو عازف الناي والرقاق، ضابط الإيقاع أو ماسك الوحدة هو عازف الرق.
ليس التخت مجموعة ثابتة الأعضاء، إذ يمكن الإستغناء عن آلة في بعض الأحيان كما كان الحال في التخت الذي عزف مع الشيخ يوسف المنيلاوي في التسجيلات التي أنتجتها شركة "غراموفون" عام ٨١٩٠/١٩٠٧ التي لم يكن فيها وجود لآلة العود. ويمكن أن يتألف التخت أحيانا من آلتين لحنيتين فقط، وهذا الأمر واضح في عدة تسجيلات.
فلنستمع إلى مثالٍ يبرز تختاً ذا آلتين فقط وهو تخت إبراهيم أفندي سهلون على الكمان ومحمّد أفندي إبراهيم على القانون، وهو التخت الذي يؤدّي موشّح "وجهك مشرق" مع عبد الحيّ أفندي حلمي وبطانته، ويبرز فيه كذلك دور البطانة أو المذهبجيّة وخصوصاً المذهبجي الأوّل وهو ليس فقط دور المرافقة وإنّما دور الإكمال وتحسين العمل، كما سبق الذكر. التسجيل لشركة أوديون على وجهٍ واحد قياس ٢٧ سم إصدار رقمX ٢/٤٥٣١٢ ومصفوفة رقم Ex ١٣٠٩ b مسجّل حوالي عام ١٩٠٦.

يتزامن مع هذا التخت (حتى أوائل القرن العشرين) تخت نسائي يُطلق عليه اسم تخت العوالم الذي يضم عازفات ومطربات يعرضن للنساء فقط (لا يوجد صور ولا تسجيلات لهذا التخت، لكن جرى الحديث عنه في الكتب)، لكن يبدو أنّ النساء المغنيّات حتّى اللائي احتفظن منهنّ بأسلوب وأغاني العوالم كنّ يغنّين على تختٍ رجاليّ، في حال صحّت أقوال الكتب عن التخت النسائي، إذا أَرَدْنَ التسجيل. فمن الستّ بهيّة المحلاويّة، وهي من أشهر عوالم مطلع القرن العشرين، نستمع إلى زفّة العروسة "اتمختري يا حلوة"، على تخت أوديون المكوّن من الحاج سيّد السويسي على العود وعبد العزيز أفندي قبّاني على القانون وشخص ثالث اسمه سي توفيق تذكر هي اسمه غير أنّ أياً من المراجع لم تذكر اسمه، يعزف معها على الصانوج وهي آلة إيقاعٍ تُستخدم مع العوالم تلبس في الأصابع وتصدر رنيناً معدنيّا حادّاً وهي مُصنوعة من النحاس، ويبدو أنّ السي توفيق يصاحبها أيضاً بالغناء، التسجيل لشركة أوديون حوالي عام ١٩٠٥ على وجهٍ واحد قياس ٢٧ سم إصدار ٤٥٠٠٨، مصفوفة XE ١٠٨٦.

يجري الحديث عادةً عن تخت هذا أو ذاك العازف مثل تخت الشوا نسبةً لعازف الكمان سامي الشوا، تخت العقاد نسبةً لعازف القانون محمد العقاد، وحين جاءت شركات الاسطوانات أقامت بعض الشركات لنفسها تختاً كتخت أوديون والمعروف على بعض الملصقات بأوركسترا أوديون، وعمد بعض المطربين والمطربات في مرحلةٍ لاحقة ينسِبون التخت الى أنفسهم كفرقةٍ مصاحبة مرتبطةٍ بهم دون استقلاليّة.

يؤدي أفراد التخت الوصلات بشكل جماعي بحيث يسمع كل مؤد أو عازف الآخرين بتمعّن من جهة، ويظهر من جهة أخرى بشكل منفرد كتكملة لهذا العمل الجماعي مثل التقاسيم المرسلة والموقعة أو المساحات المرتجلة التي يملأها كلّ عازفٍ في التحميلة على سبيل المثال. إن القواعد الباطنية للعزف في هذه المجموعة بعيدة عن أن تكون متروكة للمصادَفة لأن كل آلة تَشغل موقعا محدّدا يساهم من خلاله العازف بإضافاته الشخصية وليدة اللحظة التي تغني الجانبين اللحني والإيقاعي للفقرات المعزوفة.

نستمع كمثالٍ على هذا إلى بشرف قرة بتاق سيكاه أداء تخت محمّد القصبجي على العود وعلي الرشيدي على القانون وسامي الشوّا على الكمان والذي يتجلى فيه كل عازف في أداء اللحن الأصلي للبشرف وكأنّك تسمع ثلاثة ألحان مختلفة والحقّ أنّه لحنٌ واحد من ثلاث وجهات نظر، إضافةً إلى هذا ما يملأه كل عازف في الخانة التي بها مساحات فارغة يملأها كلّ مؤدّي بما تجود به قريحته من ارتجالاتٍ وتقاسيمَ آنيّة، التسجيل لشركة كُولُمبيا حوالي عام ١٩٢٩ على وجهين قياس ٢٥ سم تحميض على الكهرباء مصنّف رقم ١٣٥٣٥ ١-٢، مصفوفة رقم E ٥٨٩ E ٥٩٠

ومن المطربين من كانوا على درايةٍ كبيرة بأصول النغم ويحترمون دور التخت ولا يحوالون القفز عليه أو التقليل من شأنه على حساب المطرب، ومن هذه النماذج الشيخ السيّد الصفتي ونستمع منه إلى اسطوانة سجّلت لشركة بيضافون حوالي عام ١٩١٠ على تخت سامي أفندي الشوّا وعبد الحميد أفندي القُضّابي وعلي أفندي عبدو صالح، وهي على صغر مدّتها، مسجّلة على وجهين قياس ٢٧ سم أي لا تتجاوز الثماني دقائق، تحوي دولاباً أي مدخل عزفيّ ثمّ موشّح "والذي أسكر" المأخوذ من خارجة موشّح "أيّها الساقي" نظم لسان الدين بن الخطيب والمنسوب لحنه لأبي خليل القبّاني، ثم سماعي دارج بيّاتي، مجهول المؤلّف ثم تقسيم ليالي وعلى الوجه الثاني موّال "الحِبّ من الحُب"، وفيها يتجلّى التعاون والتقدير المتبادل بين كافّة المؤدّين من منشدين وعازفين، وهي تحمل رقم ١٣٢٨ ١٣٢٩.

٢-القصيدة على الوحدة

القصيدة على الوحدة هي اختراعٌ نهضويٌّ بامتياز، ظهر في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، ليس لأنّ من قبلهم لم يكونوا لينشدوا قصائد على الوحدة أو على أيّ إيقاعٍ ما، لكنّ الفكرة من هذا القالب هو مزج ما هو صوفيّ أو ما هو ذكر مع ما هو دنيويّ، حيث كانت الدورة الإيقاعيّة تستخدم في إنشاد القصائد لتحافظ على النهج الجماعيّ في الأخذ والعطاء، أي الإنشاد والردّ في حلقة الذكر، لكن بعد هذا تمّ التعامل مع تلك الفكرة الصوفيّة البحتة بإقحام التخت، أي فرقة العزف، واللازمة العزفيّة والغنائيّة داخل العمل، أي مزج الموسيقى الصوفيّة بالدنيويّة ليشكّل قالباً لا يقلّ شأناً ويقف جنباً إلى جنبٍ مع قوالب مطوّرةٍ مثل الدور والتحميلة إلخ، وإليكم التفصيل.

القصيدة عل الوحدة بحسب الباحث نداء أبو مراد عملية التقاء بين نموذجين أساسيين في التقاليد الشرقية هما التلاوة واللازمة.

والمقصود من التلاوة هنا هو قالب تلاوة أو غناء القصيدة المرسلة أي تنغيمٌ مُرتَجلٌ لنصٍ بالعربيّة الفصحى دون دورة إيقاعية.

أما اللازمة، فهي ردة أو مذهب أي جملة لحنية تتكرر بعد فقرات معينة، يمكنها أن تكون غنائية أو عزفية. وفيما عُرف في القرن العشرين، فاللازمة هي الجملة العزفية التي تفصل بين فقرتين في أغنية أو في قالب عزفي وهي تصل الفقرات اللحنيّة بعضها ببعض.

أما في القصيدة على الوحدة، فالمقصود من اللازمة هو لازمة العواذل، وهي مقتبسة عن مذهب لدور "آه يا أنا" على مقام السيكاه والذي ليس له أي إثبات غير ذكره في الكتب التي زامنت عصر النهضة. يقول مذهب هذا الدور "آه يا أنا وايش للعواذل عندنا، قوم مضيع العُذّال وواصلني أنا". ويمكن غناء لازمة العواذل على مقامات مختلفة حسبما يتراءى لمن يُنشد القصيدة وعلى إيقاع الوحدة.

إن تزاوج العاملين السابق ذكرهما(التلاوة واللازمة) أنجب لنا قالبا جديدا هو القصيدة الموقعة على الوحدة، وكان هذا القالب المنافس الأول لقالب الدور، خاصة في قفلة الوصلة بحسب الباحث فريدريك لاغرانج، ان تلاوة القصيدة مصاحبةً بآلات هي ابتكار عصر النهضة بامتياز، ويضيف أن ارتجال القصيدة على الوحدة هي عملية تآلف بين الإيقاع الوزني الكلامي والإيقاع الدوري.
وأن هذا القالب هو نصف مؤلَّف يعيد فيه المغني انتاج صيغٍ مختلفةٍ مخضعا تارةً الايقاع الكلامي إلى الايقاع الدوري وتارةً العكس، ويختم كل شطر على "دُم".
ترأس عبده الحامولي المرحلة الأولى للقصيدة في أواخر القرن التاسع عشر ثم تبعه يوسف المنيلاوي وعبد الحي حلمي وسلامة حجازي وغيرهم الكثير. في هذه المرحلة وجود واضح وصريح للازمة العواذل في البداية كمقدمة للقصيدة، في الوسط كلازمة أي بعد فواصل معينة، وفي النهاية كخاتمة أي بعد انهاء تلاوة الأبيات. وفي تلك المرحلة التأسيسيّة كان ارتجال القصيدة محصوراً على خمسة مقامات هي: "راست، بياتي، سيكاه، صبا، حجاز" ثمّ ما لبث أن أُدخل العُشّاق والجهاركاه في مطلع القرن العشرين. نستمع بصوت الشيخ يوسف المنيلاوي إلى قصيدة "ألا في سبيل الله" من مقام البيّاتي والمسجّلة لشركة سمع الملوك المنبثقة عن "بكّا" عام ١٩٠٥ على وجهٍ واحدٍ قياس ٢٧ سم رقم ١٢٥٧، ونلاحظ انتهاء المدّة المسموح بها على الوجه قبل محاولة الشيخ يوسف للقفلة حيث يقول آه يا أنا ولا يكمل وهذا لكون تلك القصيدة أوّل قصيدة سجّلها الشيخ أبو حجّاج وكونه حديث العهد جدّاً بالتسجيل.
ثمّ جاء أبو العلا محمد ببعض الإضافات، إذ قلّص دور لازمة العواذل لمصلحة العروض، وجعلها مقدمة عزفية فقط أو إسقاطها نهائيّاً في بعض الأحيان كما استخدم بعض المقامات الفرعيّة مثل النهوند والحجاز كار والسُزنَك راست إلخ، والأبرز في هذه المرحلة هو بداية الاتجاه نحو تثبيت إطار عام للجمل اللحنية.
إليكم قصيدة "كم بعثنا مع النسيم" بصوت الشيخ أبو العلا محمّد من مقام الراست والتي غنّاها الكثيرون من بعده على نفس الإطار اللحني وقد سجّلها لشركة بيضافون حوالي عام ١٩٢١ على وجهين قياس ٢٧ سم رقم -B٠٨٢١٦٩ -B٠٨٢١٧٠
في هاتين المرحلتين كان التخت، أي مجموعة العزف المصاحبة، لإنشاد القصيدة على الوحدة مهمته مراسلة المغني أي مرافقته كظلّه وهو يقوم بارتجال الأبيات، والمحاسبة أي مجوابة المغني بصيغ عزفية مقتضبة مستوحاة من الجمل التي كان يقوم بغنائها. اختلفت هذه المهمّة في المرحلة التالية وهي مرحلة التثبيت الكامل للجمل الغنائية مع تلحين المقدمة وبعض اللوازم الداخلية حيث أصبحت مهمّة فرقة العزف تنفيذ إرادة الملحّن تنفيذاً شبه حرفيّ، ومثال على هذه المرحلة قصيدة "يا ناعما رقدت جفونه" نظم أحمد شوقي لحن وغناء محمد عبد الوهاب على أنّ عبد الوهّاب قد احتفظ لنفسه بهامش واسع من الارتجال رغم تثبيت اللحن وقد سجّلها لشركة بيضافون على وجهين قياس ٢٥ سم تحميض على الكهرباء سنة ١٩٣٢ رقم -B٠٩٥٣٦٤ -B٠٩٥٣٦٦.

٣-الموشح

هو أوّل فقرةٍ غنائيّةً في الوصلة، يَسبقه العمل الآليّ الذي يستهل الوصلة سواءً كان بشرفَ أو سماعي ويتلوه التقسيم والليالي ثمّ الموّال فالدور.
قال عنه كامل الخلعيّ إنّه من صناعة أهل حلب ورغم أنّه الأقدم إلا أنّه ليس أوّل الوصلة.
أمّا شهاب الدين في سفينة الملك ونفيسة الفلك فقد أورد أنّ أحد أهل الشام واسمه شاكر الدمشقي جاء بهذه التواشيح (على ما قاله هو) إلى مصر وصانها أهل مصر واحتضنوها ضمن ما تحويه فنونهم وأضافوا عليها ممّا حسّنها وجمّلها، وأضاف أنّ هذه الموشّحات هي من بقايا النغم العربيّ القديم في المشرق ونصوص أهل الأندلس.
وإن صحّ ما قاله شهاب الدين في مضمونه غير أنّ مقاله هذا أوقع الكثيرين من الموسيقيّين والمنظرّين بل وعلماء الموسيقى في خطإٍ تاريخيّ وهو الاعتقاد أنّ هذه الألحان هي ألحانٌ أندلسيّةٌ وأنّها محفوظةٌ في حلب، وهناك من المحدثين من يسمّون وصلة الموشّحات الحلبيّة بوصلة الموشّحات الأندلسيّة، وهو الشائع للأسف. وهنا يجدر بنا أنّ نوضّح الفرق بين الموشّح كقالبٍ أدبيّ وبينه كقالبٍ موسيقيّ.
ليس الموشّح هو الاسم الوحيد الذي يحوي أكثر من معنى أو مضمون وبالنسبة للنغم فليس هو الوحيد الذي يحمل في طيّاته أكثر من قالب. فهناك أيضاً القصيدة بمفهومها الأدبيّ وبمفهومها الموسيقيّ والموّال وغيرها الكثير، فالموشّح كقالبٍ أدبيّ هو الذي ظهر في القرن التاسع الميلاديّ تقريباً وتبناهُ أدباء الأندلس إبّان حكم الدولة الأمويّة ثم تطوّر كثيراً إبان حكم ملوك الطوائف وتحديداً مع المعتمد بن عبّاد وبن زيدون وبن عمّار وأخذ في التطوّر بعدهم وممَن اشتهر به كذلك من شعراء الأندلس هو لسان الدين بن الخطيب. ويُقال أنّ النوبة وهي رديف الوصلة في الأندلس ومدّتها تقارب الساعة كان قوامها موشّحاً واحداً من بدايتها إلى نهايتها ولا يُعرف كيف كانت تُلحّن وما الثابت وما المرتجل فيها أو إذا كان هناك فواصل آليّة. غير أنّ هذا كلّه لا يعنينا في شيءٍ الآن، فحديثنا عن الموشّح كقالبٍ موسيقيّ ظهر وتجلّى في حلب أثناء القرن السابع عشر وهو قالبٌ موسيقيّ يُمكن أن يكون نصّه جزءاً من موشّحٍ كُتب في الأندلس أو قصيدةٍ كُتبت في بغداد أو نصٍّ بين الفصحى وإحدى اللهجات العاميّة كما هو الحال في الكثير من الموشّحات التي تحوي ألفاظاً وأحياناً جملاً عامّية مصريّةً أو شاميّة.
ليس ثمّة شكل ثابت لقالب الموشّح، والحديث بالطبع عن الموشّح كقالبٍ موسيقيّ وليس القالب الأدبيّ، فهو شكلٌ تمّ تطويره عبر العصور، فيبدو أنّه قد تطوّر أصلاً عن قالب البسيط وهو أحد قوالب العصر العبّاسيّ فأصبح "بسته" في التقليدين العراقي والتركي وهو لحنٌ واحدٌ يُعاد ويتغيّر عليه الكلام وأحياناً ما يتخلّله بعض الهنك أي آه أو يا ليل أو آمان إلخ. ونستمع على سبيل المثال من هذا النوع البسيط إلى موشّح أحنّ شوقاً وهو الأشهر والأقدم في هذا النوع، مقام راست فرع سُزنَك إيقاع مصمودي كبير ذو ثماني نبضات،

غير أنّ وجود نوعٍ آخر أكثر تطوّراً لم يُلغِ النوع الأوّل فهناك موشّحاتٌ من النوع البسيط ملحّنة حتّى في القرن العشرين كموشّح "يا شادي الألحان" على سبيل المثال. يبدو أنّه في مرحلةٍ لاحقة تم مزج البسيط والقول، وهو أحد قوالب العصر العبّاسي كذلك وهو كالبسيط تماماً، لحنٌ يُعاد مرّتين على كلامٍ مختلف، ثمّ لحنٌ آخر يُسمّى ترنّم وهو لا يحوي كلاماً وإنّما فقط كالهنك آه أو يا ليل أو أمان وأيّام العبّاسيّين "تا" أو "ديرتا" أو "تانا" إلخ. فحين مُزِجَ هذان القالبان أنجبا موشّحاً على النحو التالي وهو الشكل الأكثر شيوعاً وانتشاراً وما يدرّس في الأكاديميّات على أنّه قالب الموشّح:

دور أوّل: لحنٌ يُمكن أن يتخلّله ترنّم ويُمكن ألا يتخلله ترنّم ويُكتفى بالبيت الشعري أو البيتين دون ترنّم.

دور ثاني: إعادة للدور الأوّل على كلامٍ مختلف، فإن وُجد ترنّمٌ في الدور الأوّل وُجِدَ كذلك في الدور الثاني، وإن لم يكن في الدور الأوّل فلا يكون في الدور الثاني.

خانة أو "مايت خانة": وهي لحنٌ آخر على كلامٍ جديد إمّا أن يكون مساوياً في القياس لدورٍ من الأدوار أو يكون مضاعفاً فيُساويهما معاً. وإذا كان هُناكَ ترنّمٌ في الدورين الأوّل والثاني أُعيد بعد انتهاء لحن الخانة، وإن لم يكن فإمّا أن يلحّنَ ترنّمٌ مخصوصٌ للخانة أو يُرتجل من قِبل المؤدّي أو يُقفز إلى الخاتمة دون ترنّم، وعادةً ما يسمح لحن الخانة بالمجاوبة بين المنشد والبطانة ما يعني الارتجال المنبثق عن لحن الخانة ثمّ التسليم في إعادةٍ لجزءٍ من الخانة أو الخانةِ كلّها تمهيداً للختام.

الخارجة: وهي إعادةٌ للحن الدور الأوّل الذي هو عين لحن الدور الثاني على كلامٍ جديد فإمّا أن يُعاد اللحن كاملاً، وهكذا العادة وفي بعض الاستثناءات يُعاد جزءٌ منه فقط على اعتبار أنّ هذه هي الخاتمة.

ومن هذا النوع نستمع بصوت عبد الحيّ أفندي حلمي إلى موشّح هات يا أيّها الساقي من مقام السيكاه فرع راحة الأرواح ضرب مصمودي كبير ذو الثماني نبضات مسجّل لشركة الجراموفون عام ١٩٠٩ على وجه واحد قياس ٣٠ سم إصدار رقم ٠١٢٤٢٢ مصفوفة c١٧٤٣ على تخت سامي أفندي الشوّا ومحمّد أفندي إبراهيم وعلي أفندي عبدو صالح.

هناك نوعٌ آخر من الموشّح ظهر مع مدرسة عصر النهضة، ويبدو أنّ مُبتكره هو محمّد عثمان، وقد تأثّر في هذه التجربة بقالب السماعي وهو قالبٌ آليٌّ لا غناء فيه. وعلى الرغم من أنّ قالب السماعي قد بدأ غنائيّاً في تركيا إلا أنّه وصل إلى مصر في شكله الآليّ وتأثّر محمّد عثمان هو بالقالب الآليّ وليس الغنائيّ فعلى سبيل المثال موشّح "ملا الكاسات"، هو في مضمونه يشبه السماعي البيّاتي الثقيل الذي هو مؤلف من أربع خانات في إيقاع السماعي ذي العشر نبضات يتخلّلها لازمة وتنتهي كلّ الخانات واللازمة بتسليم من وإلى مقام البيّاتي. كذلك الحال هنا في موشّح ملا الكاسات فهو أربع خانات يتخلّلها لازمة وتسلّم من وإلى مقام الرست وهو مقام الموشّح.

غير أنّ محمّد عثمان في الخانة الثالثة قد أضاف نوعاً جديداً من الترنّم يُشبه "هنك" الدور وفيه حوارٌ مرتجل بين المؤدّي والبطانة، فذهب البعض إلى إنهاء الموشّح دون الخانة الرابعة ومن هؤلاء أشهر تسجيلٍ على الإطلاق لهذا الموشّح وهو تسجيل محمّد أفندي عبد الوهّاب لشركة "هِز ماسترز فويِس" المنبثقة عن شركة الجرامونوفون حوالي عام ١٩٢٣ على وجهين قياس ٢٥ سم إصدار رقم ١٨-٢١٢٠٨١ ١٨-٢١٢٠٨٢ مصفوفة BD ٤٥١٤ BD٤٥١٥ على تخت محمّد أفندي العقّاد وسامي أفندي الشوّا، على أنّ هناك تسجيلاً آخر لنفس الشركة قبل هذا بخمسة عشر عاماً بصوت الشيخ أحمد صابر ورغم أنّه على وجهٍ واحد من نفس القياس السابق إلا أنّه يحوي ألحان الموشّح كاملة، أي مع الخانة الرابعة، ذلك لأنّ الشيخ أحمد صابر قد سجّله كوثيقةٍ فقط دون أيّ ارتجالاتٍ أو حوارٍ يُذكر، وهذا التسجيل يحمل إصدار رقم ٦-١٢١٢٣ مصفوفة ٧٧٤٦ ٠ تخت محمّد أفندي إبراهيم وسامي أفندي الشوّا وعلي أفندي عبدو صالح

يختلف دور الموشّح في وصلة عصر النهضة عن دوره في الوصلة ما قبل عصر النهضة والتي استمرّت في بلاد الشام وتحديداً في مدينة حلب. فوصلة الموشّحات الحلبيّة تعتمد على مجموعةٍ من الموشّحات تُربط بعضها ببعضٍ وعلى وصفِ شهاب الدين فيُبدأ بالمربّع أي موشّح من إيقاع المربّع ذي الثلاث عشرة نبضة ثم إيقاعاتٍ مختلفةٍ وصولاً إلى الموشّحات السريعة في إيقاع الدارج ذي الثلاث نبضات. أحياناً ما يتخلّل تلك الموشّحات تقاسيم وليالي مرسلة أو على الوحدة وكذلك قصائد مرسلة أو مواويل بغداديّة، على أنّ الموشّح هو عماد تلك الوصلة. وتذخَر المكتبات الموسيقيّة والإذاعات المختلفة وشبكة المعلومات بالعديد من تلك الوصلات للعديد من المطربين ولو سمح لنا الوقت لأذعنا منها غير أنّ الحديث هنا يقتصر على الموشّح كقالب.

نعود إلى محمّد شهاب الدين وسفينته ونختم بها الحلقة فهناك أمرٌ إن صحّ لكان لدينا بقايا عملٍ من القرن الخامس عشر لشمس الدين الصيداوي، وهو موسيقيّ مهمّ وصاحب ألحانٍ ومغنٍّ يعتبره أهل عصره أعلم زمانه بأصول النغم والغناء، وله كتبٌ في التنظير أيضاً أورد فيها جملاً لحنيّةً بسيطةً لمختلف المقامات، ذكر شهاب الدين في كتابه توشيحاً كما يُسمّيه أطلق عليه عُقدة الصيداوي، وقال أنّ به خاناتٍ عدّة في مختلف المقامات والضروب، وأنّ هذا العمل مُنفرداً يشرح مختلف الأنغام والضروب، وذكر كلّ خانةٍ منها وإيقاعها ودورها واسمه "العيون الكواسر سابوني"، وبالمقارنة مع تسجيلٍ لاسطوانة تحمل نفس الاسم لأحمد أفندي فريد نجد أنّه يوافق ما يقول شهاب الدين، غير أنّ التسجيل يضمّ دوراً واحداً وخانةً واحدةً من هذا العمل من السكاه وفروعه ويظلّ الإيقاع في الدارج وينقلب إلى أعرج ذي التسع نبضات قرابة نهاية التسجيل ولا يعود إلى الدارج حيث كان ينبغي أن يذهب إلى إيقاعٍ ثالث غير أنّ التسجيل يقف عند هذا الحدّ، وهو لا يتبع أيّ شكلٍ من الأشكال المذكورة على قدمها وإن صحّ الظنّ فهو الأقدم على الإطلاق.

٤-الموّال

هو ثالث فقرةٍ في الوصلة الموسيقيّة في الموسيقى العربيّة الفصحى إبّان عصر النهضة، يسبقه الاستهلال اللآليّ المتمثّل في السماعي أو البشرف والاستهلال الغنائيّ المتجسّد في الموشّح، يُمكن أن نقول عنه فقرة التقسيم والليالي والموّال، فهي فقراتٌ متداخلةٌ اصطُلِح على قصر تسميتها على الموّال. وهذه الفقرة من المفترض أن تكون تامّة الارتجال من على نفس مقام الوصلة. بدأ الموّال كقالبٍ شعبيّ قبل أن يندرج في الوصلة الغنائيّة فهو موجودٌ بأشكالٍ مُختلفةٍ في التقاليد الشعبيّة عند الشعب العربيّ ولهذا حديثٌ في غير حلقة، فحديث حلقة اليوم عن الموّال في التقليد الفنيّ الفصيح.
كقالبٍ أدبيّ، الموّال هو نصٌّ بأحد اللهجات الدارجة، يُرجعه البعض إلى كلمة مَوالِيا، وللموّال أشكالٌ عدّة، بقي منها في الوصلة اثنان ينظمان من البحر البسيط مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن:
أوّلاً ذا سبعة الأشطر، وهو الأقلّ شهرةً واستخداماً أقلّه في الوصلة. ينقسم هذا إلى قسمين البغداديّ وهو الأصل ويُكتب بلهجةٍ دارجةٍ عراقيٍّ مرقّقة وأحياناً بلهجةٍ شاميّة بيضاء. وذاع هذا في حلب وبلاد الشام عُموماً حتّى أنّه بالكاد يُذكر في العراق وهو بلد المنشأ ويُعتبر من عيون التراث الشاميّ واسمه البغدادي. وأوّل ثلاثة أشطر في هذا النوع لها نفس القافية، والثلاثة أشطر الثانية لها نفس القافية غير أنّها تختلف عن قافية ثلاثة الأشطر الأولى ويعود الشطر السابع للقافية الأولى، وعادةً ما تكون القافية كلمةً يُلعب عليها بالمعنى، أي كلمةٌ واحدةٌ أو مقطعٌ واحدٌ يحمل أكثر من معنى في نهاية كلّ شطر. سائر أنماط الموّال كما سبق الذكر تغنّى مُرسلةً دون دورةٍ إيقاعيّة مُعتمدةً الإيقاع الوزنيّ الكلامي، على أنّ في بعض المواويل البغداديّة توجد دورةٌ إيقاعيّة وإن لم يكن لها أيّ علاقةٍ بالغناء لكن يبدو أنّ وجودها يدخل ضمن العلاقة مع السامعين، أي جذب انتباههم بدورةٍ إيقاعيّة.
ومن هذا النسق نستمع إلى موّال بغدادي "يا من عليّ ادعوا بحقوق" من فرج الله بيضا مقام سيكاه، وهذا من أوائل التسجيلات لشركة بيضافون حوالي عام ١٩٠٦ والتسجيل على وجه واحد قياس ٣٠ سم رقم Z٣٩.
الشكل الثاني من المواويل ذات السبعة أشطر لا يختلف عن الشكل الأوّل إلا في اللهجة، فهو يُكتب بلهجةٍ مصريّة ويسمّونه النعماني على أنّ البعض يُطلق عليه بغدادي فهو نفس الشكل على أيّ حال. أمّا على الصعيد النغمي، فيختلف عن سابقه أن لا تتبعه دورةٌ إيقاعيّةٌ قطّ حتى على سبيل جذب انتباه السامع كما هو الحال في النسخة الشاميّة.

ثانياً ذا الخمسة أشطر: وبدوره ينقسم إلى قسمين الأعرج وفيه نفس القافية في أشطره الخمسة باستثناء الشطر الرابع تختلف قافيته، وفيه نفس مسألة اللعب على الكلام كما سبق البيان، ومن هذا النسق نستمع من محمّد سالم الكبير إلى موّال أعرج "إمتىَ الحبايب يجم ونشوف لواحظهم"، والمسجّل عام ١٩٠٤ لشركة أوديون على وجهٍ واحد قياس ٣٥ سم وهو أندر القياسات على الإطلاق وأطولها مدّةٍ بالطبع فهذا هو أكبر قياسٍ تمّ التسجيل عليه وتزيد مدّة الوجه الواحد على الخمس دقائق، التسجيل إصدار رقم ٧١٠٠٨ ومصفوفة Exx ٩٣٤، يَعزف على القانون عبد العزيز القبّاني وعلى العود سيّد السويسي مقام حجاز، ونطلب من السادة المستمعين محاولة تفسير القافية في هذا الموّال.

أمّا الشكل الثاني من الموّال الخماسيّ الأشطر فهو الموّال الأبيض، وأبيض هنا بمعنى أنّه واضح ليس فيه توريةٌ أو لعبٌ على الكلام، ويبدو أنّ هذا القالب إن كان موجوداً من زمنٍ بعيدٍ فقد كان يُعتبر الأضعف، على أنّه أضحى الأكثر انتشاراً منذ العقد الثالث من القرن العشرين، وهنا يجدر بنا أن نذكر نوعاً من إنشاد الموّال لم يكن مسبوقاً وهو تثبيتُ اللحن، فقد أثّرَت رغبة التثبيت وفصل شخص الملحّن عن شخص المؤدّي على القوالب المرتجلة كليّاً بنفس المستوى في القوالب السابقة التلحين أو شبه المرتجلة، ففي المثال الذي نستمع إليه تثبيتٌ واضحٌ للحن الموّال ومعرفةٌ مسبقةٌ لمواقع التقسيم والمراسلة والمحاسبة، وتثبيتٌ أيضاً للّيالي السابقة للموّال وتسلسلها وتسلسل الآلات التي ستراسل وتترجم للمؤدّي، وانحسار الارتجال في القليل من جمل التقاسيم الآليّة وربّما بعض التصرّفات الغنائيّة ويُمكن أن نتجاسر ونقول انعدام الارتجال تماماً. يتجلّى كل هذا في موّال "أمانة يا ليل" نظم أمين عزّت الهجين لحن وغناء محمّد عبد الوهّاب مصاحباً نفسه على العود ويُصاحبه على القانون محمّد عبدو صالح وعلى الكمان جميل عويس مقام زنجران وهو أحد فروع مقام الحجاز. التسجيل لشركة بيضافون حوالي عام ١٩٣٢ رقم B-٠٩٥٤٢٠ -B٠٩٥٤٢١

لا شكّ أنّ فترة إنشاد الموّال في الأداء الحيّ تختلف عن حالها في التسجيلات، وعلى نفس الصعيد استفادة المؤدّين من تقنيّة التسجيل، ففي المثال السابق مثلاً وهو الحال في معظم التسجيلات للمواويل، تأتي فقرة التقسيم ليالي في أوّل وجه ثمّ تفتتح آلة أخرى الوجه الثاني بتقسيم ثم الموّال، لا يمكننا بالطبع تصوّر أداء الموّال في الحفلات الحيّة مع السمّيعة والتفاعل بينهم وبين المؤدّين وأيضاً تفاعل المؤدّين فيما بينهم وفكرة أنّ الموّال يأتي ضمن وصلةٍ ليس مُنفرداً أي أنّ المقام قد تمّ تركيزه في أذهان المؤدّين والمستمعين ليس كالإسطوانة التي تسجّل فقرات الوصلة مقطّعة. ومن الأمثلة القريبة من الأداء الحي نستمع ممّا سُجِّل في الإذاعة المصريّة أواخر الأربعينات إلى موّال "فيك ناس يا ليل"

٥-الوصلة

هي ركيزة الأداء في الموسيقى العربيّة الفصحى، فهي تمثّل جزءاً من حفلٍ موسيقيّ؛ فمثلاً وصلة فاستراحة فوصلةٌ أخرى أو ما شابه. تبلور الشكل المعاصر للوصلة في النصف الثاني من القرن التاسع عشر وهي في الكتاب الموسيقي الشرقيّ المنشور عام ١٩٠٤ لمؤلّفه محمّد كامل الخلعي صفحة ٨٩ تُعرَّف هكذا:

"يبتدأ أوّلاً بالبشروات لأنّها الأصل – وهي من صناعة أهل الآستانة – ثمّ بالموشّحات لأنّها فروعها ولو أنّها قديمة -]...[ثمّ بعد الموشّحات ينشد المغنّي قصيدة أو موّالاً – وفي أثناء ذلك يطرب بآلة مثل العود أو القانون – ويسمى بالتقسيم – وأهل مصر في هذا العصر لهم شغف بسماع الأدوار البسيطة فإنّهم يطربون لها بمجرّد سماعها لسهولة ألفاظها وفهم معانيها ولخلاعة المغنّي بها – فينشدون معاً القطعة الأولى من الدور المسمّاة بالمذهب – ثمّ ينشد المغنّي بمفرده أو بمساعدة رفيق له مساعدةً بسيطة الدور – هذا إذا كان المغنّي حسن الصوت – أمّا إذا كان غير ذلك فينشد الدور مع واحد أو اثنين أو ثلاثة حسبما يتراءى له – ثمّ يختمون بإعادة المذهب – وبعد بالدوارج ويستريحون قليلاً ويسمى هذا (بالفصل الأوّل) أو (بالوصلة الأولى) ثمّ يعيدون الغناء كما كان إلى الفصل الثالث – وفي أخريات الليل ينشد المغنّي بمفرده قصيدة – أو يردّون لازمة عليه وهو ينشد لهم أبياتاً مساوية لها في الوزن الشعريّ."

يُستشف من النص السابق أن الوصلة في عصر النهضة الموسيقية العربية والذي تجسد في النصف الثاني من القرن التاسع عشر كان مبنياً على ثلاث مراحل متصلة.

فهذه المراحل حسب تعريف نداء أبو مراد تَتَّصل كالتالي:

في المرحلة الأولى وهي مرحلة المادة يقدم فيها الطرح وهو قالب ثابت أو أكثر، يغلب فيه الثبات على الارتجال، فيكون الارتجال المسموح به أحادي الوحدات القياسية أي لا يخرج على التنويع على نفس نغمات اللحن المطروح وهو بشرف سماعي أو دولاب، وفي حالة الغناء يكون الموشح، وتعد هذه المرحلة هي مرحلة التمهيد حيث تمهد لكل من المؤدين والمستمعين وتقدم لهم الطرح "المقام" والذي سيتم العمل عليه طوال الوصلة وتشكل بذلك الجانب البسطي.

أما في المرحلة الثانية وهي مرحلة الروح أو نقد الطرح، ففيها تنقلب الآية رأساً على عقب حيث يحل الارتجال محل الثبات ويغلب الإيقاع الوزني على الإيقاع الدوري الحركي، وهي تشمل التقاسيم الفالتة والموقعة، القصيدة المرسلة أو الموال في حالة الغناء، وهي ما تعرف بمرحلة السلطنة وفيها يتم التفاعل في أقصى مستوياته بين المؤديين وبعضهم من جهة وبين المؤديين والمستمعين من جهة أخرى وتمثل الجانب القبضي.

المرحلة الثالثة والأخيرة وهي مرحلة التعادل أو المحصلة وفيها يمتَزِج الروح والمادة والثبات مع الارتجال في حوارية بين المؤدين وبعضهم وهو يشمل التحميلة والدارج وفي حالة الغناء، الدور أو القصيدة على ضرب الوحدة، في هذه المرحلة يكون هناك كل من الجانبين البسطي والقبضي حيث يكون هناك ألحان ثابتة يتم الارتجال عليها أحادياً أي تنويعاً على عين اللحن وألحان أخرى مرتجلة آنيا بالإقحام والحوار كما في التحميلة أو الهنك في الدور.

حين جاء التسجيل كانت المدّة القصوى التي يمكن تسجيلها بشكلٍ متواصل لا تزيد على خمس دقائق في أحلى وأريح الظروف. والوصلة كانت تزيد على نصف الساعة في الأداء. فكان الحلّ هو تجزئة الوصلة أو ضغطها أو كلا الأمرين.

يُبتدئ بعزف دولاب أي مدخل عزفيّ صغير من مقام الحجاز كار، وهو مقام الوصلة، ثمّ الدور الأوّل فقط من موشّح "اسقني الراح" وهو مجهول الناظم منسوب لحنه لمحمّد أفندي عثمان، ثم يقفز الشيخ يوسف رأساً إلى الدور دون تقسيم أو ليالي أو موّال ويغنّي دور "الله يصون دولة حسنك" من نظم الشيخ عبد الرحمن قرّاعة، من مشايخ الجامع الأزهر آنذاك ولحن عبدو أفندي الحمولي، ثم يختم بموشّح دارج "أفديه ظبياً ابتسم" مجهول الناظم والملحّن .

يُصاحب الشيخ يوسف المنيلاوي في العزف تخت محمّد أفندي العقّاد ويضمّ محمّد أفندي العقّاد على القانون، وعلى الأرجح أحمد أفندي الليثي على العود وعلي أفندي عبدو صالح على الناي.

لا تبدأ هذه الوصلة بعمل آليّ كما هو الحال في المراس العاديّ وإنما تقتصر البداية الآليّة على زنّة واحدة على إيقاع السماعي الثقيل ذا العشر نبضات تومؤ إلى مقام البيّاتي وهو مقام الموشّح اللاحق لها، وبالطبع مقام كلّ الوصلة، ثم تنشد البطانة الدور الأوّل من موشّح "إملَ لي الأقداح" المنسوب لحنه لأبي خليل القبّاني، بعده تقسيم ليالي في محاورة بين صوت الشيخ أبو العلا وقانون ومحمّد أفندي العقّاد ثم موّال "إيه العمل في فؤادي" ويقفز الشيخ أبو العلا عن الدور إلى قصيدة على الوحدة هي قصيدة "يا مليح الحُلا".

٦-البشرف

هو أحد القوالب الآليّة التي تُستهل بها الوصلة المقاميّة في الموسيقى الفصحى (الكلاسيكيّة) العربيّة. فالمعروف أنّ الوصلة تبدأ بعملٍ آليّ كبشرفٍ أو سماعي.
وكلمة بشرف هي تحريفٌ للكلمة الفارسيّة بشرو وهي بشارةٌ أي مقدّمة الشيء أو ما يُنبّءِ به، ثمّ تحوّلت إلى التركيّة لتصبح بشرِو وتعود إلى العربيّة بشرف وتجمع على بشارف أو بشروات على أنّ أصلها بُشرى أو بشارة.
أتى البشرف إلى وصلة المقاميّة العربيّ من وصلة السماع في الطريقة المولويّة ومن موسيقى البلاط العثماني. فوصل في شكلين:
أوّلهما الشكل التقليدي في الطريقة المولويّة وموسيقى البلاط العثماني:
أربع خانات يتخلّلها لازمة تفصل الخانات بعضها عن بعض، وتكون اللازمة مساويةٌ لكلّ خانة في الزمن أو في نصف زمن الخانة أو ثلثه أو ربعه، وعادةً ما يكون البشرف في إيقاعٍ طويل، كالدور ذا الثماني وعشرين نبضة. فإذا كانت كلّ خانة في وحدتين من هذا الإيقاع فإن اللازمة يُمكن أن تكون هي الأخرى وحدتين أو وحدةٍ إيقاعيّة أي نصف الخانة.
ويُحتمل أن تنتهي الخانات واللازمة بجملةٍ صغيرةٍ تُسمّى التسليم، وهذا التسليم يُسلّم من كلّ خانةٍ إلى اللازمة وإذا وجِد في اللازمة فهو يُسلّم من اللازمة إلى الخانات، ويُحتمل وجوده في كلّ الخانات واللازمة، أو الخانات دون اللازمة وأحياناً قليلةً يوجد في بعض الخانات دون الأخرى، وجملة التسليم لا تتعدّى نصف وحدةٍ إيقاعيّة.
وأحد هذه البشروات التي أتت إلى مصر هو بشرف همايون تلحين عثمان بيه الطنبوري، وهو أحد المولويّة الذين خدموا في بلاط الباب العالي في منتصف القرن التاسع عشر، وتحوي كل خانةٍ من خانات هذا البشرف ثلاث وحداتٍ إيقاعيّة من إيقاع الدور ذا الثماني وعشرين نبضة، وتنتهي كلّ خانةٍ بتسليمٍ إلى اللازمة في ثمان نبضات بالطبع داخل آخر وحدةٍ من كلّ خانة. فإذا كانت كلّ خانةٍ تحوي أربعاً وثمانين نبضةً أي عدّة، فالتسليم يبدأ في العدّة السابعة والسبعين. أمّا اللازمة فهي وحدةٌ إيقاعيّة فقط من إيقاع الدور، أي أن اللازمة ثلث خانة.
هناك نوعٌ من البشروات ظهر في منتصف القرن الثامن عشر في إسطنبول، هذا النوع لا يختلف عن غيره إلا في مسألة الأداء، أي أنّ هناك مناطق داخل العمل تعزف على آلةٍ منفردةٍ أو في حوارٍ بين آلتين. ولمّا كانت نزعة العازفين العرب أميل للتنويع والارتجال منها إلى التثبيت، فحين انتقل هذا النوع إلى مصر وبلاد الشام، انتقلت فكرة المحاورة أو العزف المنفرد سابق التلحين إلى محاورةٍ مرتجلة بين عازفٍ منفردٍ وباقي فرقة العزف، أشبه ما يكون بفكرة "تحميلةٍ" داخل بشرف، ولقالب التحميلة ذكرٌ مستقلٌ في حلقةٍ قادمة.

آخر نوعٍ نتعرّض إليه في هذه الحلقة هو نوعٌ من البشروات لا يوجد له نظيرٌ في الموسيقى التركيّة، لا يُعرفُ لهذا النوع اسمٌ ولم يُرصد من قبل على الرغم من ذيوعه، هو نوعٌ يكون له خانتان فقط، وعلى إيقاعٍ أقصر من إيقاعات البشرف في شكله العثمانيّ. يُعتقد أنّ هذه البشارف قد ألّفت في المشرق العربي، مصر أو بلاد الشام أو العراق، وطريقة أداء هذا النوع تعتمد على جملةٍ تتكرّر في الخانتين والازمة كتسليم، غير أنّ هذه الجملة ليست ناقلة أو واصلة بين الفقرات، إنّما لها أيضاً دورُ الإعادة، فيُمكن أن تؤدّى بطريقةٍ ما فيها إشارةٍ لإعادة خانةٍ ما، كالخانة الأولى مثلاً حتّى بعد التسليم، أو حتّى بعد الانتهاء من الخانة الثانية، يُمكن الرجوع للخانة الأولى إذا شاء المؤدّون ذلك.

٧-السماعي

ظهر قالب السماعي في قسم السماع بحلقة الذكر المولويّة في وقتٍ ما في القرن الخامس عشر، ظهر كقالبٍ غنائيّ ثمّ بعد ذلك بقرنٍ أو أكثر ظهر شكلٌ آخر له وهو شكلٌ آليٌّ لا غناء فيه، على أنّ هذا الأخير ظلّ في كنف الطريقة المولويّة حتّى تبنّاهُ موسيقيّيو البلاط العثمانيّ ليكون أحد قوالب الموسيقى الفصحى العثمانيّة، وللسماعي عدّةُ أشكالٍ في التقليد الموسيقيّ التركيّ على أنّ هذا ليس محطّ حديثنا اليوم، لكن نقصر حديثنا على ما دخل منها إلى الموسيقى العربيّة.
قالب السماعي هو أحد القوالب الآليّة التي يمكن أن تُستهلّ بها الوصلة المقاميّة وكذلك يمكن أن يُعزف في وسط الوصلة كاستراحةٍ للمطرب بين الموّال والدور، أو بين الدور والقصيدة في آخر وصلة. والشكل الذي وصل به السماعي إلى التقليد الموسيقيّ العربيّ هو كالتالي:
أربعُ خاناتٍ في إيقاع السماعي الثقيل ذا العشر نبضات، تنتهي كلّ خانةٍ منها بتسليمٍ وهو لحنٌ ثابتٌ في كلّ الخانات متّصلٌ بكلّ واحدةٍ منها على حدةٍ حسب مقامها. ويخرج التسليم إلى لازمة، التي هي عبارةٌ عن لحنٍ يُعاد بعد كلّ خانة، لكنّها تنفصل عنه وهي التي تحدّد مقام السماعي، واللازمة هي الأخرى تنتهي بآخر جزءٍ من التسليم الذي سبق الحديث عنه .
من هذا الشكل نستمع إلى سماعي ثقيل بيّاتي وهو من الأعمال المشهورة في القرن التاسع عشر ومطلع القرن العشرين على أنّه مجهول الملحّن، وخانة هذا السماعي الأولى هي وحدةٌ واحدة في ضرب السماعي الثقيل من مقام الجهاركاه، وتسليمه وحدتين تسلّم إلى مقام البيّاتي الذي هو مقام اللازمة بالطبع، أمّا خانته الثانية فهي في الراست من وحدتين إيقاعيّتين والثالثة من وحدتين كذلك في الحجاز والرابعة مماثلة لكن في الصبا. نستمع إلى هذا العمل من تخت سامي أفندي الشوّا على الكمان وعبد الحميد أفندي القضّابي على القانون وإبراهيم أفندي القبّاني على العود، التسجيل لشركة الجراموفون حوالي عام ١٩٢٠ على وجهٍ واحد قياس ٢٥ سم إصدار رقم ٧-٢١٨٠١٥ مصفوفة رقم BD١٥٨٦.

أمّا الشكل الأكثر انتشاراً وهو المعمول به إلى يومنا هذا، فهو الشكل الذي استقرّ عليه السماعي في موسيقى البلاط العثماني في القرن التاسع عشر، وهو ثلاث خاناتٍ ولازمةٍ في إيقاع السماعي الثقيل وخانة رابعةٍ في إيقاعٍ آخرٍ يُرجّح أن يكون ثلاثيّاً كاليُرُك أو سنكين سماعي أو السماعي الطائر أو الدارج، تكون الخانة الأولى والازمة والخانة الرابعة في عين مقام السماعي ويمكن تغيير المقام جزئيّاً أو كلّيّاً في الخانتين الثانية والثالثة، ويمكن وضع تسليمٍ بين كل الخانات واللازمة، أو بين بعض الخانات دون أخرى وبين اللازمة أو أسقاطها تماماً. وعادةٍ ما تكون اللازمة التي تعاد بين الخانات مساويةً لها في الوحدات الإيقاعيّة أو أصغر منها لكن لا يجب أن تكبرها. من هذا الشكل نستمع إلى سماعي في المحيّر وهو أحد فروع البيّاتي تلحين جميل بيك الطنبوري، وهو أحد أشهر موسيقيو البلاط العثماني نهاية القرن التاسع عشر وبداية العشرين، ولنلاحظ أنّ التسليم الذي هو بين الخانات واللازمة مسقطٌ تماماً من العمل ولا انتقالات نغميّة إلا في الخانة الثانية إلى فرع الكارجهار وهو أيضاً أحد أفرع البيّاتي، ولنلحظ تغيّر الإيقاع في الخانة الرابعة إلى السنكين ذا النبضات الستّ، نستمع إلى هذا السماعي من فرقة الموسيقى الشرقيّة التابعة للإذاعة اللاسلكيّة للحكومة المصريّة والمكوّنة من عبد الفتّاح صبري على العود ومحمّد عبده صالح على القانون ولبيب حسن على الكمان وإبراهيم عفيفي على الإيقاع، وهو مقتطعٌ من وصلةٍ في المحيّر أداء عبد الحيّ كان قد عُزِف كمقدّمةٍ لها.

نلاحظ أنّ قالب السماعي هو قالبٌ قصير المدّة إذا ما قورن بقالب البشرف، لذا تكثر فيه الإعادات أحياناً من بعض الفرق في الأداء الحي كما هو الحال في النموذج الذي استمعنا إليه

من الموسيقيّين العرب الذين حذوا حذو موسيقيّيو البلاط العثماني في تأليف هذا العمل كثيرين نذكر منهما صفر بيك علي وإبراهيم العريان، ومن ألحان صفر بيه علي نستمع إلى سماعي جهاركاه أداء مصطفى بيك رضا على القانون، صفر بيك علي على العود ومصطفى بيك ممتاز على الكمان،

وهناك نوعٌ من السماعي ظهر في القرن السابع عشر نختم به حلقة اليوم وهو السماعي الدارج، فعلى أنّه ليس هو الشكل الذي استقرّ عليه السماعي أخيراً كما سبق الذكر، لكنّه شاع في الموسيقى العربيّة، أشهرها سماعي دارج في البيّاتي وآخر في الحجاز، وكليهما مجهول النسب. إذا أخذنا المراجع العربيّة لكن، إذا عدنا إلى كتاب علي أفقي بيه، نجد تدويناً لسماعي دارج الحجاز منسوبٌ إلى مدني مصطفى عطري، ومدني هنا أي أنّه قادمٌ من المدينة المنوّرة، ومصطفى عطري من أشهر الموسيقيّين العرب في البلاط العثماني في القرن السابع عشر، نستمع إلى هذا السماعي وهو في إيقاع الدارج كما هو واضح من نسبه، وهو إيقاعٌ ذا ثلاث نبضات وهو أكثر الإيقاعات الثلاثيّة شيوعاً حتّى أُطلق عليه الدارج لكثرة انتشاره، نستمع إليه من سامي أفندي الشوّا الكمانجاتي وزكي أفندي القانونجي وبترو أفندي العوّاد والشيخ علي الدرويش الناياتي لشركة بيضافون والتسجيل في بيروت حوالي عام ١٩٢٤ على وجهٍ واحد قياس ٢٧ سم رقم ‎-b٠٨٤٤٩٧

٨-التحميلة

هي قالبٌ عزفيٌّ لا يُعرف مُبتدأ ظهوره، على أنّه مستخدمٌ في كلا التقليدين الشعبيّ والفصيح في الموسيقى العربيّة منذ النصف الثاني من القرن التاسع عشر. على الأقلّ.
هو مرادف الدور في الموسيقى الآليّة أي التي لا غناء فيها. أي أنّ هناك أجزاءً تأدّى بشكلٍ جماعيّ وأخرى فرديّة الأداء. على أنّ الفرديّ هنا لا يقتصر على فردٍ واحدٍ كما هو الحال في الدور، بل المقصود هنا أنّ كلّ عازفٍ في مجموعة العزف (التخت) له نصيبٌ من العزف الفرديّ والحوار ليس كما هو الحال في الدور حيث الجزء الفرديّ قاصرٌ على المغنّي المنفرد.
يبدو أنّ نشأة قالب التحميلة لا يختلف كثيراً عن نشأة الدور، فالشواهد ممّا وصلنا من تسجيلاتٍ في التقاليد الشعبيّة، بل وهو المعمول به إلى وقتنا هذا في بعض تلك التقاليد خاصّةً في مصر ويسمونها تحميلة العروس، تدلّ أن التحميلة هي جملةٌ واحدةٌ يقوم بمحاكاتها والتنويع عليها بالإرتجال والزخرفة الخفيفة عازفٌ واحدٌ أو أكثر، حسب عدد المجموعة، وهذا حال الدور قبل مدرسة الحمولي وعثمان.
بعد هذا يبدو أنّ التحميلة قد أخذت نفس سياق تطوّر الدور فأصبحت تبدأ بجملةٍ جماعيّة كمذهب الدور على أنّ تلك الجملة يتمّ التذكير بها دائماً بعد كلّ دورٍ فرديّ، تلي هذه الجملة جملةٌ أخرى، قد تكون تلك جزءاً مقتطعاً من جملة الأصل وقد تكون جملةً جديدةً تماماً. هذه الجملة الثانية هي بمثابة إعلان بدءِ جزءٍ فرديّ ما، حيث يبدأ عازفٌ ما في فرقة العزف الارتجال على نفس مقام الجملة، وأحياناً من وحيها، ويسلّم الفرقة إلى الجملة عينها في حوارٍ يعتمد على قدرة المتحاورين على الاستلام والتسليم في شكلٍ مُرتَجَلٍ دون ثمّةَ حيرةٍ في هذه العمليّة، وقد ينقل العازف المجموعة إلى جملةٍ أُخرى ويتمّ نفسُ الحوار بينه وبين المجموعة على نفس وزن تلك الجملة الإيقاعيّ.
هناك شكلٌ آخر للتحميلة يبدو أنّه ظهر مطلع القرن العشرين وهو تطويرٌ لاءم تطوّر شكل الدور، حيث أصبح هناكَ بِناءٌ أشبه ما يكون ببناء الوحايد في الدور. فبعد جملة الحوار التي سبق الحديثُ عنها، يبدأ العازف في استعراضِ النغمات عبر جملةٍ تصاعديّةٍ من درجةٍ إلى أخرى، ومن مقام إلى آخر، حتى يسلّم المجموعة إلى لحن المذهب فيستلم منه عازفٌ آخر وهلمَّ جرّه.

في هذه التحميلة وكما سبق مذهبٌ في السُزْنَك ثم جملة الحوار الأولى في الراست وهي في هذا تشبه الترنّم الذي هو الهنك في الدور، ثمّ ثلاث وحايد في السِكاه فالجهاركاه فالنوى. يسلّم العازف المنفرد كلّ جملةٍ إلى لاحقتها وتلحق به المجموعة، على أنّه لا يلتزم بعددٍ ثابت من الارتجال والمحاورة على كلّ جملةٍ بل حسب مجريات السلطنة ومقتضياته، غير أنّه ملتزمٌ بوحدةِ قياس جمل الوحايد، وهي متساويةُ القياس جميعاً من حيث الإيقاع، فهي نفس الجملة تكرّر في تسلسلٍ من نغمةٍ إلى أخرى، وحتى مسألة القياس تلك، يمكنه أن يخرج عنها ليس متى شاء في أنانيةٍ أو رغبة استعراضٍ، لكن إذا كانت هناكَ ضرورةً استثنائيّةً تقتضي هذا الخروج عن مسار وحدة القياس.
وإثباتاً لكم سادتي المستمعين فكرة براعة المؤدّين في الارتجال الحواريّ وروح الجماعة في العمل والقدرة في التسلّم والتسليم في غيرِ إرباكٍ للعمل، تعالوا بنا نستمع إلى تسجيلٍ آخر لنفس العمل، تحميلة الراست، لكن مسجّلً لشركة إوديون الألمانيّة هذه المرّة حوالي عام ١٩٢٩ على وجهين قياس ٢٥ سم، تحميض على الكهرباء، إصدار رقم ٢٢٤٠٥٤A - I-II، مصفوفة ٤٧١EK ٤٧٢EK، تخت سامي أفندي الشوّا على الكمان وعبد الحميد أفندي القُضّابي على القانون وشحاتة أفندي سعادة على العود، لاحظوا الفرق في الارتجال بين هذا التسجيل والتسجيل السابق.

٩-الغناء البحري

الغاء البحري موجود في منطقة الساحل في الخليج، تحديداً ما بين الكويت إلى قطر وطبعاً مروراً بالبحرين والإحساء، وتحديداً في السعودية لديهم منطقة اسمها "دارين" تاريخياً كانت من معاقل الغناء البحري. الغناء الذي سنتكلم عنه اليوم هو بشكل أساسي عن التقاليد الموجودة في الكويت، لكن يمكن أن نقول أن ٩٠% منها موجودة أيضاً في باقي المناطق. الغناء البحري اليوم موجود في الكويت، وهو حي ويمارس من قبل الشباب ويمارس من قبل الفرق البحرية الموجودة، وعددها ثلاث فرق في الكويت، لكن سنلاحظ بأن هذه الفرق تتضمن أعضاء كلهم لم يدخلوا البحر، جميعهم لم يمارسوا هذا الفن كحاجة إنما كترفيه أو محافظة على التقاليد الموسيقية القديمة. أيضاً بسبب توقف الحياة البحرية مع ظهور النفط، لم يعد هناك حاجة لهذه الفنون وممارستها لأنها مرتبطة بأعمال معينة على السفن وفي الغوص وغير ذلك، لذلك اليوم يطبقونه بشكل تمثيلي، يمثلون المشاهد في أماكنهم الخاصة على أساس المحافظة على هذه التقاليد. في القديم كان الوضع مختلفاً جداً، الفنون البحرية أولاً كانت مرتبطة بمجتمع كامل موجود في المنطقة وهو مجتمع البحارة، مجتمع البحارة له تقاليده وله مصطلحاته وله أسلوب حياة معينة وحياة اجتماعية، ففي الزواج مثلاً هو متداخل ببعضه البعض، ويعرف بعضه البعض وله طريقته في الحديث،

وله أيضاً علاقات مع بقية البحارة في المناطق كالسعودية والبحرين، هذا إذا كانوا في الكويت، هؤلاء البحارة أثناء عملهم على السفينة يغنون لأن الأعمال كانت شاقة جداً، فليصبح هذا العمل منظم إيقاعياً، وليكون هناك قدرة بدنية على ممارسة هذه الأعمال الشاقة كانوا يغنون، هذا أمر موجود في جميع الأعمال ربما في العالم كله.

أظن أن عمل البحر يشمل بناء السفن أيضاً؟

يشمل كل شيء، إذا تكلمنا عن أنواع الغناء البحري، أنا أفصله إلى ثلاث أنواع: أغاني العمل وهي مرتبطة فقط بعمل معين، لرفع الشراع أو لسحب المجداف أو مثلاً لحمل البضاعة، أيضاً هناك أغاني الترفيه لأنهم لا يعملون دائماً، فلذلك عندما يرتاحون يغنون أغاني مختلفة فيها رقص وفيها تصفيق وفيها ترويح لهم، هذه أغاني ترفيهية غير مرتبطة بعمل معين، أما النوع الثالث فهي أغاني المناسبات وهي فنون قليلة. أعظم الفنون وأصعبها طبعاً هي أغاني العمل، لأن أغاني العمل على الأغلب تحتاج إلى آلات موسيقية محدودة وهي الطبل البحري وهو طبل كبير مغطى بالجلد من الجانين ويضرب باليدين على كل جانب، الجانب الأيمن بالعصا والجانب الأيسر باليد.

يحمل أفقياً؟

يُحمل أفقياً والحبل يكون على كتف العازف، يجب أن يكون واقفاً ليتحرك ويرقص معهم، ولا يبقى جالساً. أغلب الأعمال البحرية تشمل نوعين من الرحلات: رحلة الغوص ورحلة السفر، السفر بمعنى التجارة، التجارة كانت مع الهند ومع أفريقيا ومع العراق للتمور، أثناء سفرهم للتجارة يغنون، يستخدمون المجداف ويرفعون الأشرعة وينزلونها، وهناك البضاعة فهم يتاجرون، يحملون بضاعة من الكويت مثلاً ينزلوها في البصرة، في البصرة يأخذون التمر ويذهبون مثلاً إلى أفريقيا، في أفريقيا يأخذون الخشب ويذهبون إلى الهند، في الهند يأخذون الأطعمة ويرجعون إلى الكويت، هذه العملية تحتاج إلى غناء، فهذه أغاني العمل، مثلاً حمل التمور يتضمن "شيلة"، "الشيلة" هي أغنية بسيطة تعتمد على الرقص والحركة وإيقاع بسيط، أغلبه يكون ٦/٨، فمثلا "الكاجوري"، "الكاجوري" يعني تمر باللغة الهندية، فيغنون "الكاجوري" بمعنى التمر طبعاَ أثناء حمل التمر في البصرة، هذا نوع من الأنواع المرتبطة بطقس معين، الطقس الثاني الموجود في الغوص وفي السفر وهو رفع الأشرعة وإنزالها، أيضاً لديك سحب المرساة، وأيضاً هناك طقوس أخرى موجودة على السفينة تشترك في الغوص وتشترك في السفر، كل نوع من هذه الفنون له فن خاص وإيقاع خاص وكلمات ورقصة معينة وحركة معينة وتفاعل معين يتناسب مع الطريقة تلك.

وحضرتك ستسمعنا نماذج من كل نوع؟
من الصعب أن نفعل ذلك لأنها عشرات، لكن نستطيع مثلاً أن نأخذ نموذجاً جميلاً وهو "اليامال".
ما هو؟
"اليامال" هو فن وموال دون مصاحبة إيقاعية، مهمته ضبط الإيقاع، وهذا أمر غريب لأن ضبط الإيقاع يحتاج دائماً إلى طبل أو آلة إيقاع، لكن عند البحارة وبسبب الحس الإيقاعي العالي جداً عندهم لا شعورياً أو فطرياً أو بسبب الظروف نجد بأن الموال هو الذي يضبط الإيقاع، فلذلك "النهام"، "والنهام" نقصد به مطرب البحر، يغني موال باسم "يامال"، طبعاً يبدأ بـ "أوه يا مال" ثم يكمل بقصيدة تسمى "زهيري"، والجالسين عند المجداف يسحبون على اليمين وعلى اليسار بنفس الوقت وبنفس القوة، حيث أن السفينة تمشي إلى الأمام بشكل صحيح. ومن ضمن القصص القديمة مثلاً أن أحد البحارة يذكر بأنه كانت هناك سفينة لجماعة معينة من أهل الكويت، وهم ليس لديهم خبرة عميقة في البحر، فكانت دائماً السفينة تدور يميناً وتدور يساراً لأن خبرتهم بسيطة، وبقية السفن يضحكون طبعاً لأن حساسيتهم في تنظيم الإيقاع داخل السفينة كانت ضعيفة، بعد سنة شعروا بأن أدائهم ضعيف، فأحضروا"نهاماً" ممتازاً ودفعوا نقوداً أكثر ليضموه، الضم يعني أن يعمل معهم، ضموا "النهام" فساعدهم وضبطهم بحيث أنهم أصبحوا أفضل أشخاص وأسرع سفينة بين بقية السفن. هذه قصة مشهورة بين البحارة القدامى تبين أهمية "النهام" وتبين أهمية فن "اليامال" أيضاً.
من سيغني لنا "يامال" الآن؟
طبعاً اللذين أدوا "اليامال" كثر، كل "النهامة" أدوا "اليامال" أذكر بعض الأسماء: من البحرين سالم العلان وأحمد بوطبنية من "دارين" في السعودية ومبارك الراعي من الكويت وسعود صرام وراشد الجيماز جميعهم أدوا "اليامال"، سنختار نموذجاً من هؤلاء "النهامة".
ذكرت بأن فن "اليامال" بدون مصاحبة إيقاعية هو مجرد موال وحركة المجداف مع همهمة البحارة، هم يجيبونه، عندما يقول مثلاً: "أوه يا مال" يجيبونه "هيه" على أساس أنهم يمشون معه بشكل صحيح. أما بقية الفنون فهي على الإيقاع، أحياناً فنون العمل تبدأ بموال صغير يكون أغلبه ذكر ديني للرسول أو لرب العالمين، وبعضهم فيه نوع من الخوف لأن هذا العمل مخيف بالنسبة لهم (البحر والغربة)، ثم يدخل في الغناء الموقع بمصاحبة في أغلب الأحيان طبل "وطويسة"، "الطويسة" هي "الصاجات" شبيهة بتلك الموجودة في مصر والشام وبنفس الحجم، لكن استخدامهم لا يكون بيد واحدة، في العادة "الصاجة" تستخدم بيد واحد بأصبعين متقابلين، أما في الكويت والمنطقة فتستخدم باليدين، كل يد تحمل جزءاً من "الطويسة" ويضربوهما ببعض، أشبه "بالصنوج" التي يضربونها ببعض، يعطي صوتاً أشبه "بالمترونوم" (metronome) يضبط الإيقاع الموجود والرقص كله على هذه "الطويسة".

أما النوع الثاني وهو الغناء الترفيهي، فن ليس له علاقة بفنون العمل، أولاً مناسبته قديماً مرتبطة أغلب الأحيان بالسفر وليس الغوص، لأن الغوص من وقت خروجهم من الميناء حتى عودتهم مرة أخرى بعد أربعة أشهر كلها عمل، لا توجد الراحة إلا عند النوم، لكن أثناء السفر هناك راحة لماذا؟ لأنهم يزورون الموانئ الموجودة في طريقهم، مثلاً يخرجون من الكويت يذهبون إلى دارين، ومن دارين إلى البحرين ومن البحرين إلى عمان، ومن عمان إلى عدن في اليمن، ومن عدن أحياناً يذهبون إلى جدة وأحياناً إلى تنزانيا، المسألة يوجد فيها راحة ليومين أو ثلاثة في كل ميناء، عندما يتوقفون في أي ميناء يبيتون الليل على السفينة ويسمرون أو يغنون، في الكويت يسمونها "أنس" من الاستئناس، وفي البحرين أتوقع يسمونه "فْجِري"، طبعاً الفن في الكويت نحن نسميه "بحري" كقالب موسيقي، في البحرين وفي قطر يسمونه "فْجِري"، "البحري" فقط في الكويت "والفْجِري" في البحرين وقطر وبنفس المعنى، الحفلة نفسها في الكويت تسمى "أنس"، فعندما يهبط الليل "يستأنسون" بمعنى الأنس.

على ظهر السفينة؟

على ظهر السفينة، ويمكن دعوة بقية السفن الكويتية أو البحرانية أو أية سفن حتى سفن الأفارقة، عرب وغيرهم ينضمون للمشاركة ويقومون بغناء "البحري"، طبعاً في بعض الأحيان يكون هناك مطرب وليس "نهام"، مطرب بمعنى أنه يعزف على العود، فيكون جزءاً من الأنس أو الحفلة "للجزوة" وهم أهل البحر وجزء "للمْكَبِس" أي عازف العود ومطرب الأصوات عادة، لكن الأصوات في هذه الحالة ليست جزء من "البحري" ولكن جزء من "الأنس". نعود إلى فنون العمل، فنون العمل واضحة ومحددة ونستطيع أن نقول بأنها أسهل أيضاً، أولاً نأخذ فكرة عن المصطلحات وأجزاء كل فن أو فصل، كل فصل في أغاني الأنس أو أغاني الترفيه يحتوي على أجزاء مختلفة، تبدأ دائماً "بالجراحان"، "والجراحان" هو موال عادي ذو طريقة معينة وتقنية معينة وتقاليد معينة، فيه تجاوب ما بين "النهام" أي مطرب البحر والمجموعة.

"جراحان" آتية من جرح مثلاً؟

ممكن من الجرح، لأنهم دائماً يطلبون من "النهام" فيقولون له: "إجرح"، إجرح بمعنى غني "الجراحان"، وهو غناء حزين جداً لأهل المنطقة، فيه حزن عميق لأنه يختزل كل الآلام والغربة الموجودة في هذا الفن وفي العمل نفسه. بعد هذا الغناء بتقاليد المعينة، يدخلون إلى الأغنية الجماعية، الأغنية الجماعية مع الإيقاعات الموجودة وبدون تصفيق، مجرد أن المجموعة كلها تغني، وتسمى الأغنية "تنزيلة"، بعد "التنزيلة" الإيقاعات تستمر بنفس الكيفية.

الإيقاعات مؤلفة من عدة آلات إيقاعية أليس كذلك؟

نعم طبعاً، نحن ذكرنا أنه في غناء العمل هناك طبل "وطويسة"، لكن في غناء الترفيه الموضوع مختلف جداً، هناك العديد من الإيقاعات التي سأذكرها بعد ذكر الجزء الأخير في الفصل، الجزء الأخير في الفصل هو أن الإيقاعات تستمر والمجموعة يتوقفون عن الغناء، يبدؤون "بالنحبة"، "النحبة" بمعنى الهمهمة، وعلى ضوء "النحبة" هذه يبدأ "النهام" بغناء موال آخر مختلف عن "الجراحان"، نغمة مختلفة وأسلوب مختلف وطبقة موسيقية وإيقاعية مختلفة وتسمى "نهمة"، وهي ذروة العمل نفسه وتنتهي دائماً بكلمة "يا ليل يا ليل"، عندما يقول "يا ليل يا ليل" هذا يعني أننا انتهينا فيوقفون الإيقاعات، طبعاً العمل نفسه سواء في موسيقى العمل أو الترفيه يمكن أن يشارك فيه أكثر من "نهام" في كل أغنية، نحن اليوم ليس لدينا عدد كافٍ من "النهامة"، فعادة كل فن يقدمه "نهام" واحد، في القديم كان يصلون إلى ثلاثة أو أربعة "نهامة" يغنون مع بعضهم في أغنية واحدة، فتأخذ نصف ساعة إلى خمسة وأربعين دقيقة حسب المزاج العام، أما الإيقاعات المستخدمة في أغاني الترفيه فهي على الأغلب طبعاً الطبل البحري "والطويسة" وأيضاً "الهاون" الذي يهرس به الثوم ويستخدمون أيضا زير الماء.

الجرة الفخارية تقصد؟

الجرة الفخارية نفسها، طبعاً تكون فارغة من الماء، يضربون عليها فتعطي صوت"base" ، وتسمى "يْحَلة"، وهي تحريف لكلمة "جْحَلة"، "جْحَلة" بمعنى الجرة، هذه الإيقاعات تستخدم كلها بالإضافة إلى المرواس المعروف في غناء الصوت أيضاً، يكون موجود مع التصفيق بإيقاعية معينة وبأسلوب معين منظم ودقيق جداً.

متى يتم التصفيق؟

التصفيق بعد نهاية "التنزيلة" وهي الأغنية الجماعية، أثناء غناء "النهام" نفسه، الفقرة الخاصة "بالنهمة"، فقد ذكرنا أن هناك "جراحان" ثم "تنزيلة" ثم "نهمة"، في "النهمة" يبدؤون بالتصفيق والرقص، الجلسة تكون عشوائية أثناء أداء الجزأين الأول والثاني في الفصل، في الجزء الثالث يصبح هناك ترتيب، يجلس المصفقون بشكل دائري ويضربون على الأرض بأياديهم، أفراد الأغنية الجماعية يجلسون على شكل دوائر أثناء فقرة "النهمة" ويضربون على الأرض بعدد معين، لا يحضرني ولكن أتوقع ١٢ ضربة، بعد ١٢ ضربة على الأرض طبعاً يجلسون بشكل مستقيم لأنهم قبل ذلك كانوا جالسين وكأنهم راكعين ويصفقون، التصفيق متبادل، فهي ضربة على الأرض ثم تصفيق مع اللذين يرقصون داخل الدائرة أو ما بين الدوائر الموجودة في هذا المكان، فنستطيع أن نقول بأن هناك تقاليد دقيقة قليلاً وذات رموز معينة، لكن لا توجد دراسة "أنثربولوجية" تمت بشكل وافٍ حول هذه المواضيع.

حسناً هل يمكنك أن تقدم لنا نماذج من هذه الفقرات؟
نعم.
فنقدم مثلاً "جراحان"
حسناً سنقدم فقرة خاصة "للجراحان"، وبعدها ننتقل إلى الأغنية الجماعية "التنزيلة" وبعدها ننتقل إلى الأغنية المنفردة وهي "النهمة"، عادة كل العمل يأخذ عشر دقائق، في القديم كان أطول، لكن بعد مرحلة النفط وانتقال الفن من فن عمل إلى فن ترفيهي بشكل كامل نستطيع القول بأنه أصبح أقصر بكثير. حمد بن حسين أحد أول مؤسسي فرقة في الكويت يذكر لابنه وهو صديقي الأستاذ محمد بن حسين أن الفن البحري ذهب مع أهله، هذا الكلام في الستينيات، يقول أن الفن البحري ذهب وانتهى ما نعزفه اليوم ليس بحري كمستوى، فما بالك بالموجود اليوم! ومع ذلك يُشكرون على الموجود، هناك أجواء جميلة تُمارس، وهناك شباب يمارسون هذا الفن اليوم، وهي فنون صعبة جداً تحتاج إلى ممارسة دائمة ودقة في العمل، وكما قلت هناك تفاصيل كثيرة يصعب على أي شخص أن ينسجم معها دون معرفة مسبقة أو تدريب مسبق.

١٠-التوشيح

هو قالبٌ ارتبط بالإنشاد الدينيّ والصوفيّ الإسلاميّ، على أنّه ليس بالضرورة كذلك، وهذا ما يُفصّل خلال حلقتنا اليوم.
هناك خلطٌ عند الكثيرين بين التوشيح والموشّح، وعلى الرغم من كونهما في الكثير من الكتب الأدبيّة وحتّى الموسيقيّة تسميةٌ لشكلٍ واحد، إلا أنّ الممارسين الموسيقيّين يعلمون أنّ اللفظتين ليستا دالّتين على نفس الشكل، أقلّه في الموسيقى.
التوشيح هو عماد الوصلة الإنشاديّة، وهو مقابل الدور في وصلة المقام العربيّ، على أنّ الدور به أجزاءٌ جماعيّةٌ وأجزاءٌ فرديّة، أمّا التوشيح، فإنشاده بالكامل للبطانة، أي مجموعة المنشدين، ودور المنشد المنفرد هو ملء فراغات النقلات النغميّة وهو ما نفصّله لاحقاً خلال الحلقة، يأتي التوشيح في وصلة الإنشاد بعد المولد والردّ والابتهال، وقبل الدارج، فالدارج ختام الوصلة، والتوشيح قالبٌ سائرٌ دون رجوع، أي أنّه لا عودة فيه للازمةٍ أو تسليمٍ أو مذهب، فكلّ جملةٍ تكمل سابقتها، وهو دائم الاعتماد على القفلات الجزءيّة، ولفهم القفلات الجزءيّة، لا بدّ للعودة إلى أحد أهمّ روافد الإنشاد التي أفاد منها قالب التوشيح في مراحل تكوينه، وهو الذِكر، فلنستمع إلى الشيخ علي القصبجي، وهو منشدٌ شهيرٌ في النصف الثاني من القرن التاسع عشر ومطلع القرن العشرين، نستمع إليه في تسجيل ذِكر سُجّل لبيضافون قبل الحرب العالميّة الأولى، حوالي عام ١٩١٢،

نستمع إليه في أودعت قلبي، وهو ذِكرٌ على وجهٍ واحدٍ قياس ٢٧سم، ونلاحظ البطانة وهم ينشدون جماعيّاً :لا إله إلا الله" مثلاً، وكيف ينشد شخصٌ أو شخصانِ أو ثلاثة لحناً ثابتاً على ذات المقام، ويخرج منه أحياناً، وكيف يفرّد المنشد المنفرد أحياناً قليلةً خارج اللحن الثابت مُعتمداً على القفلات الجزءيّة لهذا اللحن الثابت، الذي هو مرتكزٌ على اللحن المستمر للبطانة القرار.

بما أنّ التوشيح قالبٌ لا رجوع فيه، كما سبق وذكرنا، فإنّ استعراض المقام فيه يتمّ بنفس طريقة استعراض المقام في القوالب المرتجلة، كالتقسيم والموّال، إلخ، وعليه، فإن التوشيح يبدأ من أصل المقام أو جذعه، نزولاً لقراره، أي جذر المقام، ثمّ يتدرّج في الصعود إلى الفرع، ثمّ الذروة، ويعود في آخره للقفلة على أصل المقام، وخلال هذا الاستعراض للمقام، تكون هناك قفلات قليلها تامٌّ، أي على أصل المقام ومقرّه، وأغلبها جزءيٌّ أي على غمّازٍ ما للمقام، أو درجة ركوزٍ ما داخل المقام، وأحياناً، وليس في كلّ التواشيح، تكون هناك بعض قفلاتٍ على ذروة المقام، أي مقرّه لكن من الجواب، أي الديوان الأعلى، وكنموذجٍ لاستعراض المقام بالطريقة المذكورة، نستمع إلى توشيح "مولاي كتبت رحمة الناس عليك" وهو من مقام السكاه، وفي قفلته الأولى يقفل على مقرّ النغمة، ثمّ في الثانية على ثالثة المقام، مع احتمال قفلةٍ جزءيّة في منتصف الجملة الثانية، لو شاء المنشد المُفرِّد، على ثالثة ذروة المقام، أي عاشرة المقرّ، ثمّ قفلةٌ على ذروة المقام في ثالث بيتٍ، وقفلةٍ نهاءيّةٍ للتوشيح على مقرّ المقام في رابع وآخر بيت.

لم تُصغ التواشيح فقط للأغراض الدينيّة، وما سنستمع إليه الآن هو أحد دلالات هذا، وليس كلّها، قصيدة مال واحتجب، والذي نظمها أحمد شوقي بيه والمعروفة بطابعها الغزليّ، لُحّنت وأنشدها الشيخ مُحرز سليمان وبطانته، بل وسجّلها، واعتبرها البعض أنّه استغلّ شعر الغزل لأغراضٍ صوفيّة، أو أنّ شوقي بيه كتبها كما كتب الشعراء المتصوّفة كبن الفارض والشبراويّ، كلاماً ظاهره الغزل ومعانيه الصوفيّة مبطّنةٌ داخل الشعر، وإن كان في هذا شيءٌ من الصحّة، لكن باعتبار تقلّب أحوال الناس، كتب شوقي في الغزل والمديح والشعر الدينيّ المباشر، سيظلّ سرّ اختيار الشيخ محرز لهذه القصيدة غامضاً، نستمع على كلّ حالٍ لهذا التسجيل، وهو من مقام الصبا، على وجهٍ واحدً قياس ٢٧سم، لشركة بيضافون رقم -B٠٨٥٢٣٦ حوالي عام ١٩٢٥

كما سبق الذكر، دور المؤدّي المنفرد داخل التوشيح لا يتعدّى دور أيّ فردٍ في البطانة، بل يحرص المنشد المنفرد دائماً أن يكون هكذا، حتّى لا يختلّ أداء التوشيح، لكنّ دوره حقيقةً هو التفريد، والتفريد هو الارتجال أثناء التوشيح بعددٍ من الطرق، أوّلها الترنّم، كالآهات، أي عدم استخدام أيّ كلام، إنّما استعمال الصوت كالآلة الموسيقيّة لإعطاء نغمٍ لا كلام فيه، والثانية هو الارتجال على كلامٍ من داخل النصّ، والثالثة هو استخدام نصّ خارج نصّ التوشيح، وعلى الأغلب يرتبط هذا النوع الأخير بمناسبةٍ ما وهذا ما نُبرزه لاحقاً، أمّا الطريقتين الأولتين، فهما ما نستمع إليه في توشيح "دع يا عذولي"،

وتوشيح "حِرامٌ عليّ سلوّ الملاح" الذي أنشدهما الشيخ علي الحارث بشكلٍ مترابطٍ على وجهي اسطوانة قياس ٢٥سم تحميض على الكهرباء لشركة هِز ماسترز فوييس، حوالي عام ١٩٢٨ رقم ١٨-٢١٢٦٨٠ ١٨-٢١٢٦٨١، مصفوفة ٣٨٩٥BT ٣٨٩٦BT، مقام راست، ونلاحظ استخدامه للترنّم بالآهات في كامل الوجه الأوّل وفي الوجه الثاني، توشيح "حرامٌ عليّ سلوّ الملاح"، يفرّد الشيخ علي الحارث على كلام التوشيح نفسه، ونلاحظ أيضاً التزامه بالوحدة أحياناً وخروجه وتفليته إيّاها ليفرّد بشكلٍ مُرسلٍ أحياناً أخرى، دون أيّ التزامٍ أو تقنينٍ لآليّةٍ أو تراتبيّة لهذا التقلّب في طريقة التفريد. يُذكر أنّ نصّ توشيح دع يا عذولي تمّ تلحينه كموشّحٍ من مقام الحجاز في تراث الغناء الدنيويّ، وذكره محمّد شهاب الدين في سفينته في وصلة الحجاز، وله تسجيلٌ أيضاً بصوت بدريّة سعادة، لكن نستمع إليه في صيغة توشيح من الشيخ علي الحارث.
تقليديّاً، يؤدّى التوشيح دون آلاتٍ بالمرّة، ويقصر أداءه على مجموعة المنشدين، والمنشد المنفرد، على أنّ هذا الأمر قد تغيّر، أو لعلّه كان موجوداً من الأصل، وهذا ما سنورده في حلقتنا القادمة عن التوشيح، لكن نختم حلقتنا اليوم بتوشيحٍ نادرٍ نصّه مدحٌ للملك فؤاد الأوّل ملك مصر والسودان منذ نُصّب سلطاناً بعد وفاة سلفه السلطان حسين كامل عام ١٩١٧، ثمّ تحويل اللقب من سلطانٍ إلى ملك عام ١٩٢٢ واستمرّ حتّى وفاته عام ١٩٣٦، وهذا التوشيح إثباتٌ آخر أنّ التواشيح لم تُصغ فقط للأغراض الدينيّة، التسجيل لشركة بيضافون بصوت الشيخ إسماعيل سكّر وبطانته حوالي عام ١٩٢٥ رقم B-٠٨٥٣١٨ مقام بيّاتي.

١١-موسيقى الراى

أصبحت موسيقى (الراى) عالمية ولكن جذورها الأصلية عربية وتعنى كلمة (الراى) الرأي أو يرى. وترجع نشأة موسيقى (الراى) إلى العرب المهاجرين من الأندلس وكانت آنذاك تُستخدم للتعبير عن آمال المواطنين إلى أن وصل تطورها إلى التعبير عن الآراء السياسية والاجتماعية تجاه قضايا بعينها وهذا النوع من الغناء منتشر في المغرب العربي.

١٢-موسيقى الشعبي

ينتشر هذا النوع الغنائي في المغرب العربي وترجع أصوله إلى الأندلس ، وتم إدخال بعض الآلات الحديثة فيه ومنتشر بين فئات الشعوب البسيطة لاستخدامه اللغة الدارجة.

تطور الموسيقى العربية

الموسيقى العربية تمتد جذورها الأصيلة إلى آلاف السنين التي سبقت الميلاد وكان الاعتقاد السائد عند الكثيرين من الباحثين أن الموسيقى العربية إغريقية الأصل أو فارسية، وذلك بأنهم كانوا يبدؤون تاريخهم لها من العصر الجاهلي حيث كانت الحضارات الإغريقية والفارسية في عنفوانها. غير أن تقدم علم الآثار في العصور الحديثة وما كشف عنه الحفريات قد أنار الطريق أمام التاريخ الموسيقى وغير الأفكار بالنسبة لمعرفة التدرج الحضاري في العالم تغييرا جذريا.

إذ اتضح أن الموسيقى العربية لا ترجع بدايتها إلى ذلك العصر المسمى بالعصر الجاهلي بل ترجع إلى أبعد من ذلك بكثير. فهناك في مجال الوطن العربي وفيما يزيد على ثلاثة آلاف سنة قبل الميلاد حين يرفع ستار التاريخ العام عن وجه الزمن نجد على ضفاف النيل شعبا يتمتع بمدينة موسيقية ناضجة وآلاتها التي جاوزت دور النشوء وبدت تامة كاملة سواء في ذلك الآلات الإيقاعية أم الآلات النفخ أم الآلات الوترية.

وبينما الشعب المصري يرسل أغنياته على شاطئ نيله السعيد، نجد على ضفاف الرافدين وفيما حولها مدنيات موسيقية عالية فياضة هي مدينات بابل وأشور التي شملت فيما شملت شعوب الكنعانيين والفينيقيين والحيثيين وتلاقت تلك المدينات الوارفة وامتدت ظلالها حتى شملت غرب آسيا وشمال أفريقية.

وظلت هذه الشعوب على اتصال وثيق دائم بعضها ببعض مما جعل التاريخ يسجل لها حضارة موسيقية موحدة الطابع وإن تنوعت في صورها وتعددت في لهجاتها، حتى لنجد أنه أصبح مما يجري عليه العرف أن يكون في بلاط ملك مصر منذ ابتداء الدولة الحديثة حيث الأسرة الثامنة عشرة فرقتان موسيقيتان إحداهما من أبناء مصر والأخرى من أبناء آسيا كما نرى في عهد تلك الولة أيضا المغنية المصرية تنتنون تعمل على نشر الحضارة المصرية في سوريا عن طريق الغناء.

وفي ذلك الحين نرى التجاوب وثيقا في نواحي الموسيقى المختلفة حيث يقع المزج والتبادل والتقارب الفني بين شعوب هذه البلاد ثم تمتد الأضواء وتتسع الرقعة فتطالعنا من الشرق مدينة فارسية، ونستقبل من الغرب مدينة إغريقية.

وما هو إلا أن نتفاعل موسيقات جميع هذه المدينات وترابط بحكم الجوار والغزو وتبادل العلماء والفنانين والجواريوالقيان.

وتؤثر كل منها في الأخرى تبعا لما يحيط بها من ظروف وما يتحكم فيها من أحوال.و تنتقل الأغاني والآلات الموسيقية بينها حتى لتشكل من تنوعها واختلاف ألوانها وحدة فنية, ويسجل التاريخ هذه الحقيقة فيقول هيردوت المؤرخ الإغريقي إنه يسمع أغاني مصر أغنيات صارت فيما بعد أغاني شعبية في بلاد اليونان.

أما بالنسبة للآلات الموسيقية التي كانت متواجدة في العصر الجاهلي فهي تتوزع ما بين الآلات الإيقاعية (الطبل والدف والصنوج والجلاجل) وآلات النفخ (المزمار بأنواعه) كذلك أخبرنا الفارابي عن وجود آلات وترية في العصر الجاهلي ويتمثل ذلك في الطنبور والعود والمزهر (عود ذو وجه من الجلد) والموتر والبربط (العود الفارسي) .
صناعة فن النغم والألحان تأثرت منذ ظهور الإسلام بالموسيقى الفارسية ووالتركية والمصرية لذلك فهي تشترك مع الموسيقى الشرقية من حيث المبدأ تتصل اتصالا وثيقا بجنس الإيقاع الموزون والعرب القدماء هم أول من استبط الأجناس القوية في ترتيبات النغم. وقد قام الفارابي بتأليف كتاب الموسيقى الكبير الذي تضمن الأسس والقواعد الموسيقية التي يسير على نهجها الموسيقيون العرب حتى يومنا هذا.
وتعتبر المقامات الموسيقية هي الأساس اللحني والنغمي للموسيقى العربية وهي تميز بالطبقات الصوتية أو أدوات العزف ولا تتضمن الإيقاع وكان أول ظهور للموشحات في الأندلس التي كانت أداوره متصله بالنغم والإيقاع وقد تطورت الموسيقى في البيئة الأندلسية من خلال ظهور موسيقيين متميزين مثل زرياب الذي أضاف الوتر الخامس للعود.
كما تأثرت الموسيقى العربية بالموسيقى الغربية منذ منتصف القرن العشرين وظهور موسيقيين متميزين مثل سيد درويش ومحمد عبد الوهاب ورياض السنباطي وفريد الأطرش ومحمد فوزي والأخوان رحباني وغيرهم كما كان هناك تأثر للموسيقى العربية في فترة التسيعنيات حيث مزجت الألحان بين ما هو شرقي وما هو غربي.

تطور الموسيقى في أوروبا

تعود جذور الموسيقى في أوروبا للعام (٥٠٠ ميلادي) حيث بدأت في تراتيل الكنائس ثم تطورت إلى ما عرف بالموسيقى عصر الريناسنس منذ مطلع القرنين الرابع عشر والخامس عشر والتي عرفت بمرحلة الفن الحديث جيث وصلت العلامات الموسيقية إلى درجة كبيرة من التقدم كما وصلت الموسيقى ذات الأنغام المتعددة إلى درجة كبيرة من التعقيد لم يسبق لها مثيل.
و في أثناء أواخر القرن الخامس عشر ظهرت المدرسة البرجندية بزعامة وليم دوفاي وهي مدرسة راقية يرجع لها الفضل في ازدهار الموسيقى ذات الأنغام المتعددة خلال القرن السادس عشر ومن أبرز مؤلفي هذه المدرسة جوسكين دي برس وأولاندو دي لاسو وبنزوح مؤلفي المدرسة الفلمنكية إلى إيطاليا ظهرت بالبندقية المدرسة الموسيقية التي أسسها أدريان ويللارت وإنضم إليها أندريا وجوفاني جابريللي وقد قام باليسرينا الذي كان ينافسه لاسو في عصر النهضة بتأسيس المدرسة الرومانية للموسيقى الكنيسة ذات الأنغام المتعددة والتي استمرت حتى أيام لويس الرابع عشر.

ومنذ عام (١٧٥٠) حتى عام (١٨٠٠) إنتشرت الموسيقى التي عرفت فيما بعد بالموسيقى الكلاسيكية والتي إتسمت بظهور السيمفونيات الموسيقية على أيدي عدد كبير من الموسيقيين البارزين مثل هايدن وموتزارت قبل أن تظهر موجة جديدة هي فترة ظهور الموسيقى الرومانسية خلال القرن التاسع عشر ويمثبيتهوفن أوج المرحلة الكلاسيكية وبداية المرحلة الرومانسية في الموسيقى.

و قرب نهاية القرن التاسع عشر ظهرت المدرسة التأثيرية كرد فعل للرومانسية ففي عام (١٨٦٠) ظهرت ثورة جذرية في ميدان الموسيقى والتي عرفت بالموسيقى الجديدة وقد قامت إتجاهات عديدة ضد الرومانسية في القرن العشرين حيث ظهر ما يعرف بالكلاسيكية الجديدة التي أصبحت ذات أهمية كبرى إذ شاع من جديد الإقبال على موسيقى باخ وقد تلا ذلك اهتمام بالغ بإحياء موسيقى العصور السابقة ومن قادة هذه الحركة الجديدة هيندميث وسترافينسكي. كما ظهرت حديثا الموسيقى الجديدة مثل موسيقى الجاز التي رافقت هجرات الأفارقة إلى أمريكا وأوروبا ثم الموسيقات الحديثة مثل البوب والروك وأندرول وموسيقى الريف وغيرها.

الغناء والموسيقى

الغناء هو إنتاج بشرى يتواجد بتواجد الثلاث عناصر التالية: الموسيقى والكلمة والصوت. والغناء هو نوع من أنواع الكلام لكنه منغم ومتواصل ويمكن تأدية الغناء بشكل منفرد أو في شكل جماعي والذي بعرف باسم (الكورال).
وقد يكون أداء صوتي منغم بدون وجود لأي آلة موسيقية ومن الأعضاء الهامة التي تتحكم في خروج الصوت هي الأحبال الصوتية وما يحدث فيها من اهتزازات عند مرور الهواء بها.

أنواع الفرق الموسيقية

- فرق التخت الشرقي.
- فرق الأوركسترا.
- فرق الآلات النحاسية : وهى التي تضم الآلات النحاسية والنفخية والإيقاعية ، ولا تتضمن على الآلات الوترية ويعزف أعضاء الفرقة أثناء سيرهم. أما عن توزيع أعضاء الفرقة فيكون كالتالي : الآلات الإيقاعية في المنتصف ، الفلوت والساكسفون في آخر الفرقة أما في الأمام التيوبا.
- فرق موسيقى الحجرة : هم مجموعة من العازفين الموسيقيين ، ويصل عددهم من ٢ - ١٠ بدون قائد الفرقة. ويؤدون العزف من خلال حجرة أو قاعة صغيرة مغلقة أمام عدد قليل من المستمعين. وعن الآلات الموسيقية المستخدمة في هذه الفرق : اثنان من آلات الكمان وآلة الفيولا وآلة التشيللو ، وقد يصاحبها البيانو أو بعض الآلات النفخية.
أما الآن فقد تعزف فرق الموسيقى في القاعات الكبيرة أمام عدد كبير من المستمعين.

أنواع الآلات الموسيقية

وهذا التقسيم بناءً على طريقة عمل الآلة سواء أكانت آلة شرقية أم آلة غربية.

- الآلات النفخية أو الهوائية

- آلات نفخ خشبية.

- آلات نفخ نحاسية.

- الآلات الوترية

- الآلات الوترية ذات المفاتيح.

- الآلات الوترية المحكوكة.

- الآلات الوترية المقروصة.

- الآلات الإيقاعية.

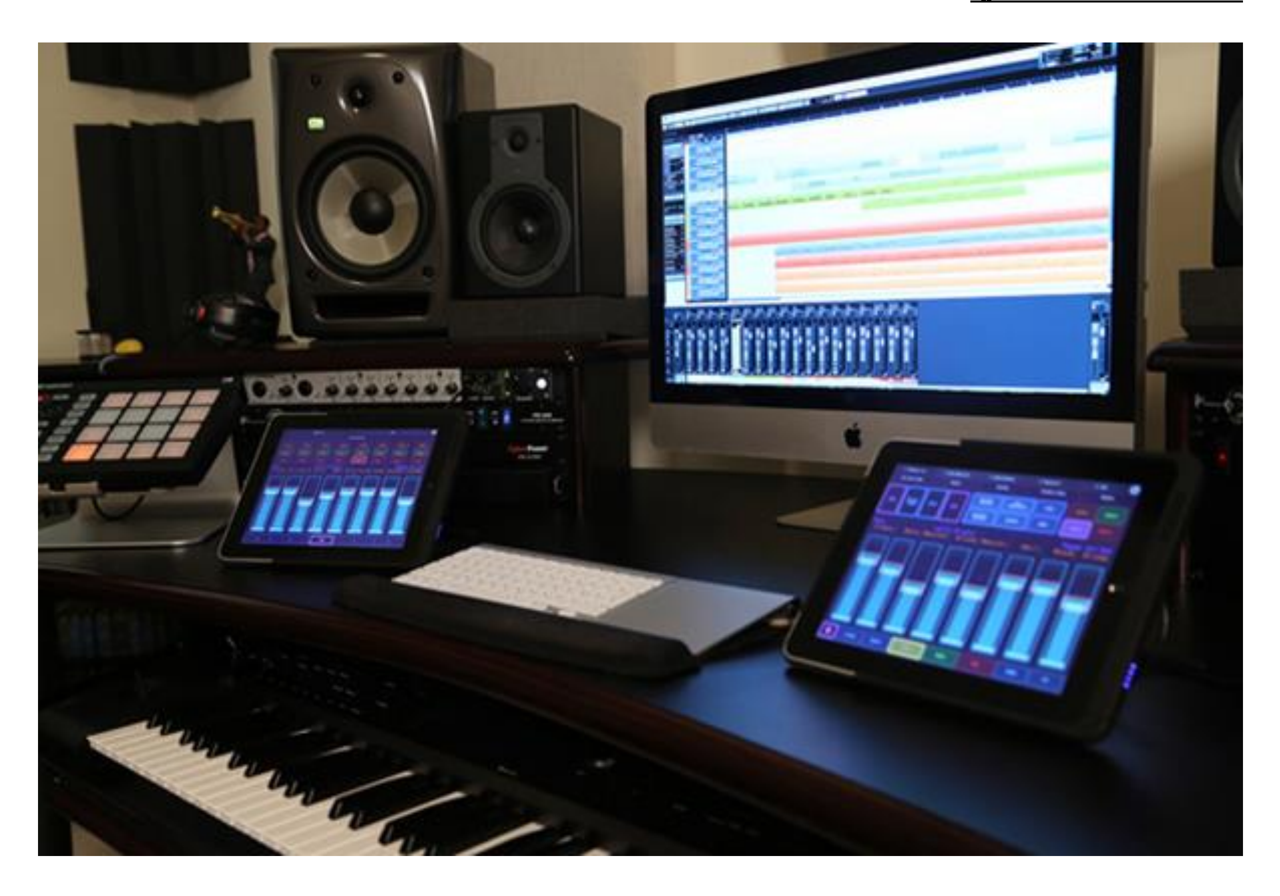
- الآلات الإلكترونية.

وهناك تقسيم آخر للآلات الموسيقية من حيث ارتباط ظهورها ببلدان معينة على مستوى العالم ، فهناك البلدان الغربية التي تختص بآلاتها وتسمى الآلات الغربية ،
والأخرى الشرقية التي تنتمي إلى الشرق وتُعرف بالآلات الشرقية.
الآلات الموسيقية

القدرة الصوتية على التصفير أثناء الغناء

القدرة الصوتية على التصفير أثناء الغناء (تسمى أيضاً الناي أو الفلوت مسجلة نغمة صافرة) هو أعلى صوت بشري مسجل , الكذب فوق الشروط المسجلة وصوت عالي الطبقة بصورة مصطنعة مسجلة . هذا التسجيل لديه إنتاج محدد من الفيزيولوجية التي تختلف عن غيرها من التسجيلات ، ويسمى ذلك لأن جرس من الملاحظات التي يتم إنتاجها من هذا التسجيل مشابهة لتلك التي من صافرة .
في نوع سوبرانو , شروط التسجيل للإنتاج الصوتي تمتد إلى ما يعتقد عادة مثل صافرة التسجيل .

التوزيع الموسيقي



التوزيع الموسيقي في أبسط صوره هوعملية توظيف الألات الموسيقية المتنوعة في الجمل اللحنية المختلفة. و مهمة الموزع الموسيقي تكمن في تدوين اللحن واختيار وتحديد السرعة والإيقاع والجو الموسيقي العام للأغنية وتوظيف الآلات الموسيقة لكي تخدم الجمل اللحنية ويقوم الموزع باختيار العازفين وتنفيذ الاغنية في الاستوديو والاشراف على خطوات التنفيذ من البداية حتى النهاية.

خطوات تنفيذ التوزيع الموسيقي للأغنية

- يستمع الموزع إلى الأغنية ويكوّن تصوراً للجو العام للأغنية.
- يقوم الموزع بعمل تجربة ويسجل الاغنية بشكل مبسط لكي يعطيه تصورا واضحا لشكل الأغنية النهائي وسرعتها وطبقة صوت الفنان والعديد من التفاصيل.
- يختار الموزع العازفين المطلوبين لتنفيذ الأغنية ويقوم باعطائهم اللحن وعمل البروفات وتسجيل الالات بشكل منفصل فمثلا يقوم بتسجيل الوتريات (الكمنجات على حده و ((القيثارة وباقي اللالات الموسيقية و الغيتارات)) والبيانو والخلفيات الموسيقية على حده والصولوهات (العزف المنفرد للالات الذي يكون بين مقاطع الغناء) كصولو العود أو القانون أو الجيتار.

- في الغالب ترتكز هذه المرحلة على مهندس الصوت حيث يقوم مهندس الصوت بعمل (مكساج) مبدئي للأغنية (دمج المسارات الموسيقية وموازنة اصوات الالات مع الايقاعات والكورال) وفيها يتم تركيب الايقاعات وبعد تركيب الإيقاعات يأتي تركيب الكورال.
- المرحلة ما قبل الأخيرة وهي تركيب صوت المطرب على الاغنية حيث تؤخذ على عدة (تركات) اي ليس مرة واحده فربما يغني الفنان كل مقطع في وقت مختلف على حسب حالته النفسية والمزاجية ووضع صوته ومدى (السلطنة) .
- اما المرحلة الأخيرة فهي عمل (الديجيتال ماستر) أو (الماستر النهائي) وهذه المرحلة يقوم بها مهندس الصوت بعمل دمج وموازنة نهائية للمسارات الصوتية (التراكات - Tracks) بعد اكتمال الاغنية ويقوم بعمل ترتيب الاغاني وبعمل تنقية للصوت وإضافة المؤثرات على الاغنية ويقوم بنسخها على CD لكي تذهب إلى شركة الإنتاج وهناك يقومون بطباعة الاغاني على كاسيت أو CD ومن ثم انزالها في السوق وتوزيعها على الاذاعات. و يختلف التوزيع الموسيقي على اختلاف نوع الموسيقى

وهذه بعض برامج التوزيع الموسيقي

- Logic Pro
- ACID Pro
- Cubase
- FL Studio
- Pro Tools
- sibelius
- Guiter pro٥ tapletor
- Adobe Audition
- Sony Sound Forge

التوزيع آلي

التوزيع الآلي أو التوزيع الأوركسترالي هو علم موسيقي لدراسة و توزيع (أي كتابة) الألحان لآلات الأوركسترا أو الطاقم الموسيقي. هذا العلم هو فرع من علم التوزيع الموسيقي.

الثنائي

الثنائي - ويعرف أيضا بـ الدويتو (بالإنجليزية : Duet) مصطلح يطلق على أي عمل يقوم شخصين بالاشتراك في تقديمه ، ولكنه في الغالب يطلق على الأعمال الموسيقية.

استخدامات المصطلح في الموسيقي

- يستخدم هذا المصطلح لوصف عمل موسيقي يقوم بأداؤه اثنان من الموسيقيين على آلتين موسيقيتين من نفس النوع.
- كما يطلق أيضا على العمل الموسيقي الذي يقوم بأداؤه اثنان من الموسيقيين على آلتين موسيقيتين مختلفتين.
- وفي هذه الحالة ممكن أن يصنف ضمن قائمة الفرق الموسيقية
- أشهر أنواع هذا النمط في الموسيقي الكلاسيكية : دويتو بيانو.

استخدامات المصطلح في الغناء

- يستخدم هذا المصطلح لوصف عمل غنائي مشترك يقوم بأداؤه اثنان من المطربين حيث يقوم كل مطرب بأداء جزء خاص به من الأغنية.

الجوقة

الجوقة أو الخُورُس أو الكُورُس أو الكُورَال (بالإنجليزية : Choir) هو مجموعة من الأشخاص ، بتوجيه من مدير ، تقدم الفن الغنائي. تتكون من مطربين (أو مغنين) . كلمة كورس (أو الجوقة) قد تعني بصفة عامة تأليف موسيقي مكتوب لهؤلاء الأشخاص . الجوقة لها جذور في الماضي ، تنسب هذه الممارسة إلى الموسيقى اليونانية القديمة (جوقة اليونانية) التي كانت موجودة في المسرح أثناء أداء المآسي ، مثل الصوت الخارجي الذي يسرد المشاهد الخارجية.

الرائد

الرائد أو صاحب المشروع هو الشخص الذي يملك مشروع ، أو فكرة جديدة ويفترض المساءلة كبيرة للمخاطر الكامنة ونتائج.[1] المصطلح هو في الأصل مستعار من الفرنسية ، وكان أول حددها الاقتصادي الأيرلندي ريتشارد كانتيلون. الرائد في اللغة الإنجليزية هو مصطلح ينطبق على نوع من الشخصية الذي هو على استعداد لتأسيس مشروع جديد أو مؤسسة ، وتقبل المسؤولية الكاملة عن نتائج. يعتقد ان الاقتصادي الفرنسي جان باتيست ساي ، هو من صاغ مصطلح) رائد) لأول مرة في حوالي
عام ١٨٠٠. وقال ان الرائد هو) أحد الذين يتولون المؤسسة ، وخصوصا # المتعهد ، بوصفه وسيط بين رأس المال والعمل.

الخلفية التاريخية

غالبا ما تكون الريادة صعبة وعسيرة ، مما يؤدي إلى فشل العديد من المشاريع الجديدة. كلمة رائد هي في كثير من الأحيان تكون مرادفة للمؤسس. الأكثر شيوعا ، ينطبق مصطلح رائد على الشخص الذي يخلق قيمة من خلال تقديم منتج أو خدمة ، من خلال ابتكار مكانة في السوق التي قد لا تكون موجودة في الوقت الراهن. يميل الرواد إلى التعرف على الفرص الواعدة في السوق وذلك عن طريق تنظيم استغلال مواردهم بصورة فعالة لتحقيق هذه نتيجة تغير التفاعلات الحالية داخل قطاع معين. يرياهم المراقبون بأنهم على استعداد لقبول مستوى عال من المخاطر الشخصية والمهنية أو المالية لمتابعة الفرصة.
ويعتبر رواد المشاريع التجارية أصحاب أهمية جوهرية في المجتمع الرأسمالي. يميز البعض رواد المشاريع التجارية إما رائد(سياسي) أو(رائد سوق) ، في حين تشمل الأهداف الرئيسية للرائد الاجتماعي إنشاء منافع اجتماعية وبيئية.

رقم العمل الموسيقي

رقم العمل الموسيقي (يرمز له Op. من Opus number) في التأليف الموسيقي هو الرقم الذي يرمز لعمل موسيقي مؤلَّف ، أو لمجموعة من المؤلّفات الموسيقية ، وذلك للإشارة إلى الترتيب الزمني لإنتاج المؤلف الموسيقي.
تستخدم أرقام الأعمال الموسيقية للتمييز بين الأعمال التي تحمل عناوين متشابهة ، حيث أنه تاريخياً لم يقم المؤلفون دائماً بإضافة رقم العمل إلى أعمالهم.
من أجل الإشارة إلى المكان المحدد لعمل ما ضمن ألبوم موسيقي ، فإن رقم العمل الموسيقي يجاوز مع الرقم الأصلي؛ على سبيل المثال ، فإن عمل بيتهوفن سوناتا بيانو رقم ١٤ في سلم دو مرتفع الصغير ، والتي تعرف باسم سوناتا ضوء القمر ، فإنه يشار إليه على أنه العمل ٢٧ رقم ٢ ، حيث أن العمل ٢٧ له رقم مرافق هو رقم ١ ، وهو سوناتا بيانو رقم ١٣ في سلم مي منخفض الكبير.
يلاحظ أن للعملين نفس الرقم ٢٧ ، حيث أنهما معنونين بنفس العنوان Sonata quasi una Fantasia.

القنطرة

القنطرة عند الموسيقيين هي الشطر أو الأشطر يأتي للانتقال من دور إلى آخر.

كردان

كردان لفظ فارسي يستعمل اصطلاحاً في الموسيقى العربية للدلالة على نغمة مطلق الوتر الخامس في العود ، المسمى : (وتر الكردان).

علم موسيقى الشعوب (Ethnomusicology)

علم موسيقى الشعوب أو علم الموسيقى العرقية هي أحد فروع علم الموسيقى الذي يبحث في الموسيقات الفلكلورية والبدائية وعلاقتهما بالشعوب وبالثقافات التي ينتمون إليها.

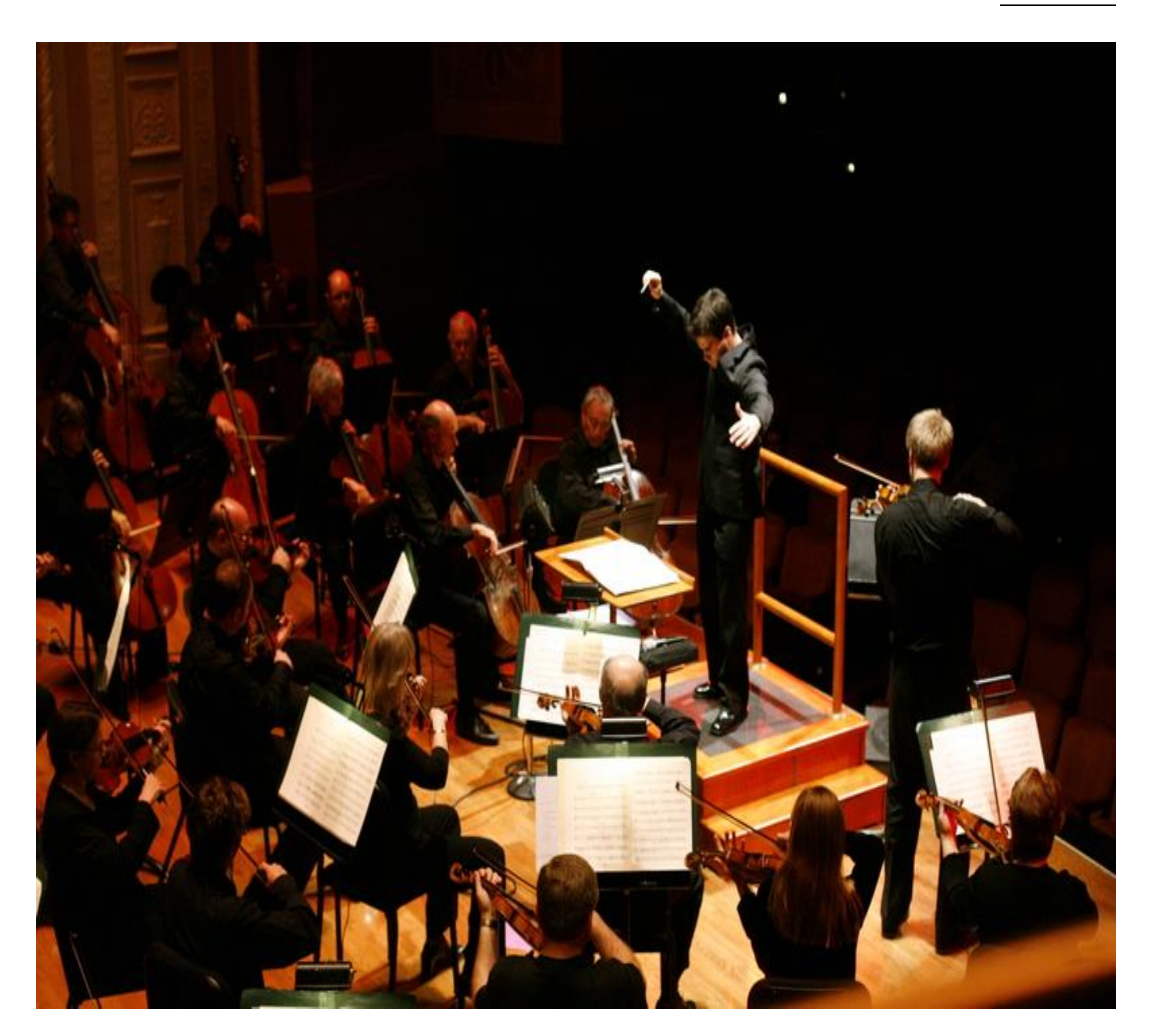
قائد الفرقة الموسيقية أو الكوندكتر

هو فن توجيه العرض الموسيقى عن طريقة الإيماءات ، والواجب الاساسي منه هو توحيد الأداء وضبط الإيقاع بدقه واضحة.

التاريخ

في وقت مبكر تم أستخدام حركات اليد للإشارة إلى شكل لحني ، وقد مارست هذه الطريقة في العصور الوسطى في الكنيسة المسيحية ، ومن ثم تم أستعمال العصاء في العروض الموسيقية.

المايسترو



مايسترو (من اللغة الإيطالي وتعني) السيد (أو المعلم) هو عنوان الاحترام الشديد الذي يعطى لقائد فرقة موسيقية. وهذا المصطلح يستخدم في سياق الموسيقى الكلاسيكية الغربية والأوبرا. ويرتبط هذا مع استخدام كل مكان من المفردات الإيطالية للشروط الموسيقى الكلاسيكية. ويمكن منح لقب المايسترو على الملحنين والفنانين ، بمديري ومدراء الموسيقى ومدرسي الموسيقى. و المايسترو هو الذي يقود مجمموعه من العازفين الاوبرا فيي العزف و اهو ايظا الذي يأمرهم بالوقوف عن العزف عن طريق اشارات العصا التي بيده اليمين او اليسار ... و يجب ان يكون عند المايسترو خبره عاليه بالموسيقه و انواعها شامله ليكون قادر على قيادة العازفين إلى عزف مقطوعه معينه. ليس للمايسترو في فرق الموسيقى العربية أدنى أهمية ، فعازف الرق في الموسيقي العربية هو المايسترو ، لأنه يعطي إشارة البدء للفرقة لتعزف بعدها لحنا واحدا طوال الحفل ، ومن الأمثلة على ذلك حفلات أم كلثوم ومحمد عبد الوهاب وغيرهما ، لم نر فيها أي مايسترو .

وما نراه حالياً في فرق الموسيقى العربية هو بدعة أو تقليد أعمى للموسيقى الكلاسيكية ، وكذلك الانفعالات التي نراها من قادة الفرق الشرقية فهي انفعالات درامية لا تمت بصلة إلى الموسيقى. أما المايسترو في الموسيقى الكلاسيكية هو ضرورة تحتمها طبيعة هذا اللون الفني ، فلا توجد آلة موسيقية تمسك بالإيقاع طوال فترة العزف مثلما يحدث في الموسيقى الشرقية ، لذلك تأتي أهمية المايسترو لأنه الوحيد الذي يمسك بالإيقاع طول الوقت.

الملحن

الملحن هو من يؤلف موسيقى بكل أنواعها ، إذ أن الملحن أو الموسيقار الذي يفكر ويكتب الموسيقى التي تحتوي على نظام إيقاعي معين يتوقع وجود مترجم لهذا الإيقاع إما مغني أو آلاتي الذين بدورهم يقومون بالأداء لاحقاً ، ويتعين عليه ترتيب عناصر الموسيقى في نسق له دلالة. وتلك العناصر تشمل : التناغم واللحن والإيقاع والنغمة والجرس الموسيقي اختلف مفهوم المؤلف الموسيقي اختلافًا كبيرًا عبر أزمنة تاريخية مختلفة. وترجع بدايات معرفتنا بحياة مؤلفي الموسيقى إلى القرن الرابع عشر (أواخر العصور الوسطى) .
خلال ذلك الوقت ، كان معظم مؤلفي الموسيقى يعملون من أجل الكنيسة أو من أجل النبيل أو النصير الملكي. وغالبًا ما كان هؤلاء يعملون في وظائف أخرى ، شعراء أو سكرتيرين. وكثير من الموسيقى التي كبتها المؤلفون الموسيقيون في أواخر العصور الوسطى وأوائل عصر النهضة (القرن الخامس عشر الميلادي) يُمكن أن تؤديها الأصوات أو الآلات الموسيقية تبادلياً.
إنّ العبارة ملحّن' تستخدم في أغلب الأحيان بشكل محدّد لتعني ملحّناً في التقليد الغربي السّائد للموسيقى 'الكلاسيكية. وفي الموسيقى الشعبية والموسيقى الفلكلورية ، يدعى الملحّن نموذجيا بـكاتب الأغنية (منذ أن أخذت الموسيقى عموما شكل الأغنية) .

موسيقى الحجرة

موسيقى الحجرة ، أو موسيقى الصالون ، (بالإنجليزية : Chamber Music) هي نوع من الموسيقى الكلاسيكية ، تؤدى بواسطة عدد محدود من العازفين ، وقد كانت تؤدَّى في حجرات داخل القصور ، حيث لفظ chamber يعني) الحجرة) ، وتؤدي المقطوعات الموسيقية بدون قائد مايسترو ، وبذلك يحظى كل مؤدٍ بحرية فنية أكثر ، ولكن في إطار النص الموسيقي المكتوب.
ويعتبر مهرجان البستان الدولي من أشهر مهرجانات موسيقى الحجرة في العالم العربي.

الآلات المستخدمة في موسيقى الحجرة

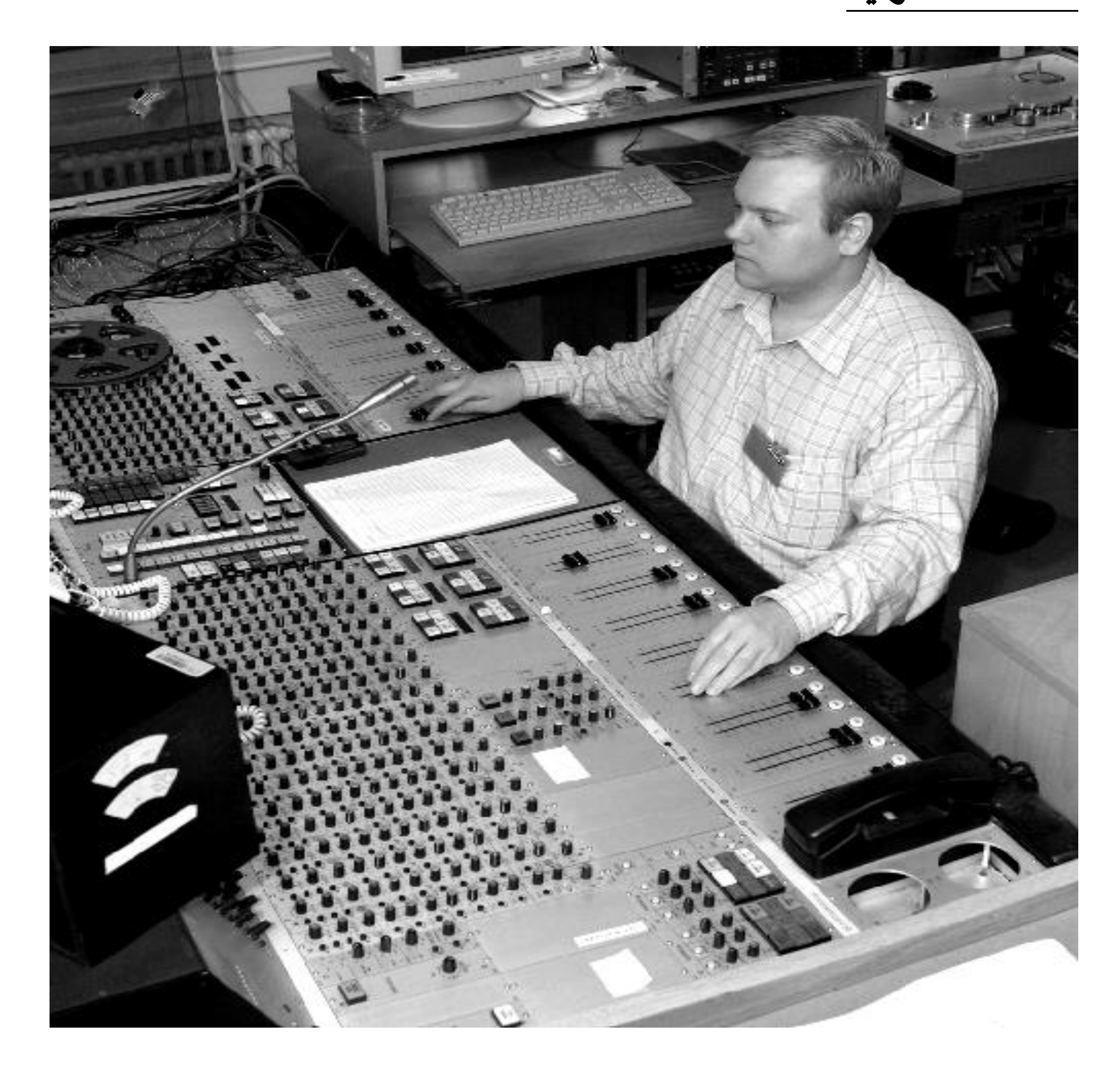
الكمان ، فيولا ، التشيللو ، الكونترباص ، البيانو ، الفلوت ، الأوبوا ، الكلارينيت ، الفاجوت. وقد تزيد آلات أخرى حسب المؤلف.

عدد العازفين

يبدأ من ثنائي (دويتو) ، ثم ثلاثي (تريو) ثم رباعي (كوارتيت) حتى ثماني.

(الموسيقى من الالف الى الياء / اعداد اوس حسين علي)

الهندسة الصوتية



الهندسة الصوتية (بالإنجليزية : Audio engineering) هي فرع الهندسة الذي يتعلق بالجوانب الإبداعية والعملية للأصوات والموسيقى ، على النقيض من النوع الآخر من الهندسة الصوتية المعروف (بالإنجليزية : Acoustical engineering) والذي يعنى بمبادئ وقواعد ونظريات الصوت. المنتج و مهندس الصوت فيل إيك وصف الهندسة الصوتية بأنها الجانب التقني للتسجيل ، وضع الميكروفونات ، وتحديد المستويات. وتسجيل أي مشروع ملموس يتم من قبل مهندس الصوت هو بمثابة الصواميل والمسامير لأي مشروع) .

العديد من مهندسي الصوت قاموا أيضا باختراع تقنيات جديدة ومعدات لتعزيز الجانب العلمي والعملي والفني لهذا التخصص.

هندسة الصوت الرقمية

تستخدم العديد من برامج هندسة الصوت الإلكترونية المتخصصة في تسجيل و تنقية و دمج الأصوات إلكترونيا en : Audio Mastering حيث يتم بعد تسجيل الأصوات إدخالها إلى البرنامج و تتم معالجة الصوت على عدة مراحل.

مراحل الإنتاج الصوتي

١ - التنقية و تخفيف الضوضاء Noise Reduction

عملية أساسية حيث يقوم مهندس الصوت باقتطاع جزء من المقطع الصوتي و تصويره, (صوت فراغ أو ضوضاء خفيفة) , يحتوي هذا الجزء على تردد و شدة معينة تكون عادة خفيفة الحدة dB و يقوم بإزالتها ,و يمرر ذلك على جميع المقاطع الصوتية الأخرى.

٢ – التسجيل Recording

و هي عملية إدخال الأصوات إلى البرنامج سواء مباشرة عن طريق استخدام مكبرات الصوت أو إدراج ملفات مسجلة من قبل إلى البرنامج. ملاحظة : تسجيل الأغاني يكون على مراحل حيث يبدا أولا المهندس بإدخال أصوات الآلات الموسيقية بالإتفاق مع الموزع ثم تسجيل الجوقة Chorus و بعدها الصوت المنفرد Vocal .

٣ - التضخيم و التضعيف Amplitude and Fade

يتم في هذه المرحلة تضخيم أو تضعيف الموجات الصوتية حسب المادة الصوتية المسجلة و عادة ما يستخدم خيار الموجة المتوسطة في ال Vocal و الخيارات الأخرى حسب شدة الموجات الصوتية dB .

٤ – الموازنة Balance

و هي عملية موازنة بين القناتين اليمين و اليسار لكي يصبح الصوت متناسقا و متوازنا في القناتين و الخيارات الأخرى ترفع المسار الأيمن بدرجة أعلى أو العكس.

٥ - المعالجة الديناميكية Dynamic Processing

تعتبر من أهم المراحل حيث يتم استخدام منحنى بياني Curve يدويا لرفع حدة الصوت أحيانا أو خفض ترددات معينة و إلغاء قدر معين من dB .

٦ - Normalize

قد يفقد التسجيل بعد عملية التنقية , والمعالجة الديناميكية بعض الترددات فيصبح هناك فراغا في الصوت يملأ جزء منه بعملية ال Normalize و هناك تطبيق آخر لبعض الفلاترFilters .

٧ – الإمتداد Expand

وعادة ما يكون الإمتداد أو الإنتشار عرضي للموجة الصوتية.

٨ – التصفية Filters

في هذه المرحلة يتم استخدام عدة مصفيات أبرزها:

- المعادل الديناميكيDynamic EQ .
- المعادل البيانيGraphic EQ : و يتم استخدام الرسم البياني للتعامل مع الموجة الصوتية و الترددات و حدة الصوت و يستخدم أيضا لإظهار الموجات الصوتية العالية (, (Hight والمتوسطة (, (Midو المنخفضة (Low) في المقطع الصوتي.

٩ - Parametric EQ.

١٠ - التأخير Delay و المؤثرات الصوتية Effects

يعتبرها مهندسو الصوت المرحلة الأخيرة لمعالجة المقطع الصوتي أحيانا قبل الدمج, حيث يتم استخدام مؤثرات التأخير Delay تلاعب بالفترة الزمنية و تكرار الصوت أكثر من مرة مع اختلاف الطبيقات, حيث ينقسم المقطع الصوتي لأكثر من مقطع و كل مقطع له فترة زمنية محددة و طبقة معينة. و يضاف أيضا مؤثرات صوتية أخرى مثل الصدى الصوتي Echo و الإرتداد و تغير بيئة التسجيل.

الأورجانوم

هي بوليفونية العصور الوسطى المكونة من الترتيل الجريجوري وخط واحد لحني أو أكثر إضافي وهو مصطلح يطلق على انواع عديدة من التأليف الموسيقي كلمة اورجانوم جاءت من مصدر فعل(organa) وهو فعل لاتيني بمعنى يضيف . وبذلك فان الأورجانوم في حقل التأليف الموسيقي يعني : إضافة أصوات جديدة الى صوت او خط لحني رئيسي موجود من قبل . استخدمته الكنائس الأوروبية في غناء التراتيل الدينية منذ القرن العاشر الميلادي . وهو ينقسم الى خمسة انواع منها .

١ - الأورجانوم المقيد
٢ - الأورجانوم المقيد المزدوج/المركب
٣ - الأورجانوم الحر
٤ - الأورجانوم المتوازي
٥ - الأورجانوم الملون على مدى القرون ، كانت الموسيقى الغربية في الأساس منوفونية.

لكن قبل بعض الوقت بين ٧٠٠ و٩٠٠ م ، الخطوات الأولى اتخذت في ثورة آخر الأمر حولت الموسيقى الغربية : جوقات الدير بدأت في إضافة خط لحني ثاني للترتيل الجريجوري. موسيقى العصور الوسطى التي تتكون من الترتيل الجريجوري خط لحني واحد أو أكثر يعرف بالأورجانوم. أول الأمر ، ارتجل الخط الثاني وضاعف ببساطة لحن الترتيل في درجة صوتي مختلفة - كان الخطان متوازيين ، نغمة ضد أخرى ، في فاصل رابع مثل دو إلى فا أو خامس مثل دو إلى صول.

بين عام ٩٠٠ و١٢٠٠ مع ذلك ، أصبح الأورجانوم بوليفوني بحق ، حيث أصبح اللحن الإضافي أكثر استقلالا. قد يطور اللحن الثاني المنحنى الخاص به بدلا من البقاء الموازي للحن الأساسي أحيانا حركته عكس حركة الترتيل. حول ١١٠٠ لم يعد الخطان مقيدين لأسلوب نغمة ضد نغمة لكن قد يختلفان إيقاعيا. الترتيل في القمة دائما يغنى في نغمات طويلة جدا في حين اللحن المضاف فوق كل شيء تحرك في نغمات أكثر.

بعد ١١٥٠ صارت باريس مركز الموسيقى البوليفونية. سيدا الجوقة المتتاليان لكاتدرائية نوتردام - ليونين وبيروتان ، أهم مؤلفين أوائل يعرفون بالاسم - وأتباعهم يشار له باسم (مدرسة نوتردام) ومن نحو ١١٧٠ إلى ١٢٠٠ طور مؤلفو نوتردام هذه الارتجالات الإيقاعية - الموسيقى البوليفونية المبكرة على الارجح لها إيقاعات حرة غير مقدرة للترتيل الجريجوري؛ لكن ليونين وبيروتان ، للمرة الأولى في تاريخ الموسيقى ، استخدموا إيقاع تقديري مع قيم زمنية محددة ووزن محدد بوضوح.

بوليفونية العصور الوسطى لها العديد من التآلفات الثلاثية التي صارت أساسية لاحقا.

التآلف الثلاثي يضم فاصلين من ثالث مثل دو إلى مي ومي إلى صول ، أصحاب نظرية موسيقى العصور الوسطى اعتبروا هذا تنافر - رغم انه في العصور الوسطى اللاحقة التآلف الثلاثي استخدم أكثر جاعلا الموسيقى البوليفونية أكثر ثراء وكمالا حسب معاييرنا.

اللامقامية أو اللالحنية Atonality

هي شكل مفرط من الكروماتية يمنع الأذن من تمييز أو معرفة المركز المقامي. الحدود بين الموسيقى المقامية واللامقامية كانت مبهمة في موسيقى سكريابين وديبوسي وبعد ذلك خالف هذا سترافنسكي وبارتوك وفاريز. أكثر استخدم حماسي ومؤثر للامقامية جاء في موسيقى شونبرج – مثالبيير لونير ١٩١٢ وطلابه ألبان بيرج وفيبرن أثناء العقد ١٩١١-١٩١٢

النمط البندقي متعدد الكورال

هو نوع من الموسيقى من أواخر عصر النهضة وبدايات عصر الباروك التي شملت مشاركة جوقات منفصلة مكانيًا تغني بتناوب. مثل هذا النوع تحولًا أسلوبيًا كبيرًا في كتابة الألحان السائدة في عصر النهضة المتوسطة ، وكان واحدًا من التطورات الأسلوبية الكبرى التي أدت مباشرة إلى تشكيل ما نعرفه الآن باسم الطراز الباروكي.

التقليلية (التبسيطية أو الحد الادنى)

هي حركة فنية ازدهرت في الستينات خرجت من تحت المدرسة التجريدية وتتميز بتقديم الاعمال الفنية بأقل عدد من العناصر والألوان.
وتعتمد على التبسيط وحذف الكثير من التفاصيل.

تغيير المقام

تغيير المقام يؤثر على الحالة النفسية في الموسيقي فتغيير المقام من الكبير للصغير قد يتم بإدخال علامة بيمول على السلم قرب النغمة الأخيرة دو ، بالتالي يتغير من بداية السلم الكبير للصغير.
لاحظ كيف يمتص هذا التغيير كل السعادة والفرح من الألحان في السلم الكبير سابقا.

الريمكس

هو مصطلح يشير إلى مجموعة واسعة من الممارسات الاجتماعية والثقافية التي تحتوي أو تتكون من تجزئة ، وإعادة ترتيب ، وإعادة وضع سياق المحتوى في قائمة جديدة لوسائط ، سواء كان ذلك نصاً أو صوتاً أو صورة .
في الموسيقى يمثل الريمِكس نسخة مغايرة لأغنية أصلية ، تنجز في استوديو المزج السمعي بشتى الطرائق : كتغيير المقاطع ، تعديل النبرة والإيقاع.
وقد يخالف الريمكس نوع موسيقى الأغنية الأصلية : ريمكس هاوس لأغنية بوب مثلا.

سولو Solo



تعني الوحيد ، مع أن تعبير أسولو assolo هو المستعمل في إيطاليا للإشارة إلى السولو الموسيقي) هو تعبير موسيقي يقصد به أي مقطوعة أو مقطع موسسيقي يعزفها أو يغنيها مؤدي منفرد. عمليا فهي تعني عددا من الاشياء المختلفة ، وهذا يتوقف على نوع الموسيقى والسياق.

كما تستخدم الكلمة عن فعل الأداء المنفرد ، وأحيانا على المؤدي سولو (في كثير من الأحيان يدعى عازف منفرد) . الجمع الكلمة هو سولي أو سولوهات. لكن كلمة سولي يميل إلى أن تقتصر على الموسيقى الكلاسيكية ، ويميل إلى الإشارة إلى كل من الأداء المنفرد أو المقطع المنفرد في قطعة واحدة : في كثير من الأحيان لا تستخدم للإشارة إلى عدة قطع يؤديها مؤدي سولو واحد. وعلاوة على ذلك ، يمكن استخدام كلمة سولي يشير أحيانا إلى عدد صغير من أجزاء متزامنة ومخصصة لعازفين منفردين في مقطوعة اوركسترا في كونشرتو غروسو الباروك ، كان التعبير المستخدم للسولو هو كونشرتينو.

العقر

العُقر في الموسيقى العامية هو القطعة من الأغنية المتخذة كي (تجتذب بها الأسماع) ، وتكون ذات لحن معلوم وإيقاع.

غليساندو (Glissando – Glissato)

مصطلح موسيقي تجنيسي ، وارد منالمصطلح الموسيقي الإيطالي ، ويعني حرفيا الانزلاقة وهي الانتقال الممتد والمتصل من نوتة إلى أخرى ، أو الانتقال من نوتة إلى أخرى بواسطة نوتات وسيطة سواء صعودا بالارتفاع أو هبوطا بواسطة خفض الصوت ، ويتم بكيفية متصلة ومتدرجة ، كيفما كان مصدر الصوت الموسيقي المعني آلة أو حجر.

الفصل الثالث

المقامات الموسيقية

تعريف المقام

هو الأساس الذي تبنى عليه الألحان ويتكون من تتابع سبع أصوات موسيقية وبشكل متسلسل يضاف إليها صوت ثامن (وهو تكرار الصوت الأول) و يكون جواباً له وتسمى هذه الدرجات الثمان بـ (الديوان) .

ولكل مقام ترتيباً خاصاً به يميّزه عن المقامات الأخرى وذلك من حيث البناء في المسافات الواقعة بين أصوات ديوانه وكذلك درجة استقراره وشخصيته والأجناس التي تكون منها.

والمقام هو تركيب شكلي يميز فن موسيقى البلدان في شمال أفريقيا ، الشرق الأوسط و آسيا الوسطى وفي هذه المنطقة يمكن أن نميز أربع ثقافات موسيقية رئيسية تعود إلى عائلة المقام وهي (الفارسي ، العربي ، الأندلسي والتركي) .

تحتوي الموسيقى الشرقية بفروعها من تركية وكردية وعربية وفارسية وسريانية وآشورية على ما يقرب من ٣٦٠ مقاما موسيقيا و تدعى المقامات الموسيقية الشرقية ، ويرى البعض أنها مئتان تقريباً.

والمقام هو السلم الموسيقي والمؤلف من الدرجات الموسيقية (دو ، رى ، مي ، فا ، صول ، لا ، سي ، دو) وللسلم الموسيقي نوعان شرقي معدل و يسمى راست وغربي أوعالمي و يسمى دو ماجور.

ولكل مقام موسيقي شرقي أصوله من موسيقات شعوب الشرق ، ومنها ما هو خاص بالموسيقي الشرقية ، والمقام يتكون من جنسين يسمى الأول جنس الأصل ، والثاني جنس الفرع و الأجناس هم ٩ أجناس أساسية تكون طابع كل مقام وفقا لجنس الأصل ، وجنس الفرع ، وكذلك درجة الأصل (الركوز) ، مكونا تتابعا من ٨ نغمات ، تحصر بينها سبع مسافات موسيقية ، جاعلا لكل مقام طابعه المميز.

وتمتاز المسافات الموسيقية الشرقية بأنها قد تكون مسافة كاملة ، أو ربع مسافة ، أو نصف مسافة ، أو ثلاث أرباع مسافة ، وهو ما يميز الموسيقى الشرقية عن الغربية و حيث أن الموسيقى الشرقية تتسم بالثراء اللحني.

تحليل المقام

إنّ عملية تحليل المقام تعني توضيح الأجناس والعقود التي تكون هيكل المقام.
فالجنس يتكون من أربع درجات صوتية (وفي بعض الأحيان من ثلاث درجات) .أمّا العقد فيتكون من خمس درجات صوتية.
وعند التحليل نجد إن كل مقام يتكون من جنسين أساسين يمثلان هيكل المقام وكذلك يتكون المقام من أجناس أخرى فرعية تشترك في تركيب المقام أيضاً.
ونلاحظ تكوين هذه الأجناس إما بشكل متصل أي يكون آخر صوت من الجنس الأول بداية للجنس الثاني وتكون هذه الأجناس بشكل منفصل أي وجود بعد طنيني فاصل بين الجنسين.
وبعض المقامات لا يوجد بها ربع تون وهو ما يميز الموسيقى العربية عن الغربية.
المقامات التي بها ربع تون من المقامات الأساسية هي (الحجاز - الصبا - الرست - السيكا - البيات)
والمقامات التي لا يوجد بها ربع تون من المقامات الأساسية هي (النهاوند / الكرد / العجم)
ويقال ايضا أن المقامات الأساسية سبعة ويقال أنّها ثمانية.
والمقام هو عبارة عن تتالي لعلامات موسيقية وفق أبعاد معينة وقواعد موضوعة لتصنيف اللحن الموسيقي, الأمر الذي يسهل تعامل العازف مع الآلة وبالتالي مع المقياس الموسيقي.هنالك العديد من المقامات لكن يمكن تصنيفها إلى تسعة مقامات أساسية يتم اشتقاق عدد كبير من المقامات الفرعية منها.

ملاحظة مهمّة :

بعض المقامات الموسيقية العربية تكون لها طريقتان في العزف أي عند الصعود بالسلم الموسيقي تختلف عن العزف عند النزول.
ومن ضمن هذه المقامات (الحجاز - النهاوند - الرست - السيكا - الحسيني - المستعار - الجهاركاه)

التصوير

وهو امر هام جدا حيث يتمكن المؤدي من تصوير مقام على آخر في نفس الدرجة كمقام الكرد على العجم اوغيرهما.......... ويعتمد هذا على تمكن المؤدي.
وقد حاول عصريون و مازالو في محاولة وضع مقامات عربية الأسماء كالشيخ طه عبد الوهاب و الشيخ الوادي في كتابه الانغام في القران.

تذكير

يتكون الصوت من ثلاثة اوكتافات تعبر عن مساحته تبدا كل اكتاف بالدو و تنتهي بالركوز عليها نزولا و صعودا. – تسمى درجاة الانغاموهي كالاتي:

- اليكاه
- الدوكاه
- السيكاه
- جهاركاه
- بنجاه
- هفتكاه
- شيشكاه.

المقامات الغربية :

فى الحقيقة هى لاتسمى مقامات عند الغرب.. ولكن تسمى سلالم وهى عبارة عن سلمان رئيسيان.. هما سلم المانير وسلم الماجير.. فقط لاغير.. ويتفرع منهما بالطبع عدة مقامات..

المقامات الشرقية :

فى الحقيقة فإن الموسيقى الشرقية قد جمعت بين المقامات الغربية والمقامات الشرقية.. وأهم مايميز المقامات الشرقية هى نغمة (الربع تون) .

المقام العراقي

المقام العراقي هو من الفنون الموسيقية العربية القديمة (منذ حوالي ٤٠٠ سنة في العراق) يعتبره البعض أرقى شكل من أشكال المقام. أدوات المقام العراقي كمثال مقام الجالغي البغدادي هي إضافة إلى القارئ ، ثلاثة عازفي آلة السنطور ، جوزة ، طبلة أو الدنبك وأحياناً آلة الرق.

ويتركز معظم نص أو شعر الاغنية باللهجة العراقية.

يتألف مجمل المقام العراقي من فصول وهذه الفصول تسمى حسب المقام الأولي ، أي مقام بيات ، هجاز ، رَست ، نَوى أو حسني.

ويتألف العرض الغنائي من : تحرير أحياناً بدوى ، تسليم والختم وهي التي أداها العراقيون على شكل أطوار وقطع كالصبي و السفيان ومقامات مثل : الحويزاوي و التطويح و الآجغ و الركباني و الخلوتي.

من أشهر قراء المقام العراقي

- رشيد القندرجي
- محمد القبانجي
- يوسف عمر
- هاشم الرجب
- حسن خيوكه
- نجم الشيخلي
- أحمد الزيدان
- قدوري العيشة
- عبد الرحمن خضر
- محمد ناصر العزاوي
- فريدة محمد علي
- حسين الاعظمي
- يحيى ادريس

دليل المقام

دليل المقام (أو دليل المفاتيح) هو طريقة ترميز تحدد نوع السلم الموسيقي أو المقام ، و يتكون من إشارة رفع (الدييز) أو إشارة خفض (البيمول) واحدة على الأقل وتوضع في بداية السلم الموسيقي. إذا كان المقام يتكون من أكثر من إشارة تحويل فإن هذه الإشارات يجب أن تكتب في بداية المدرج الموسيقي من اليسار إلى اليمين مرتبة : إشارات الرفع (الدييز) توضع (من اليسار إلى اليمين) حسب الترتيب (سي ، مي ، لا ، ري ، صول ، دو ، انتهاء بفا) والعكس بالنسبة لإشارات الخفض حيث توضع (من اليسار إلى اليمين) حسب الترتيب (فا ، دو ، صول ، ري ، لا ، مي ، انتهاء بسي) .

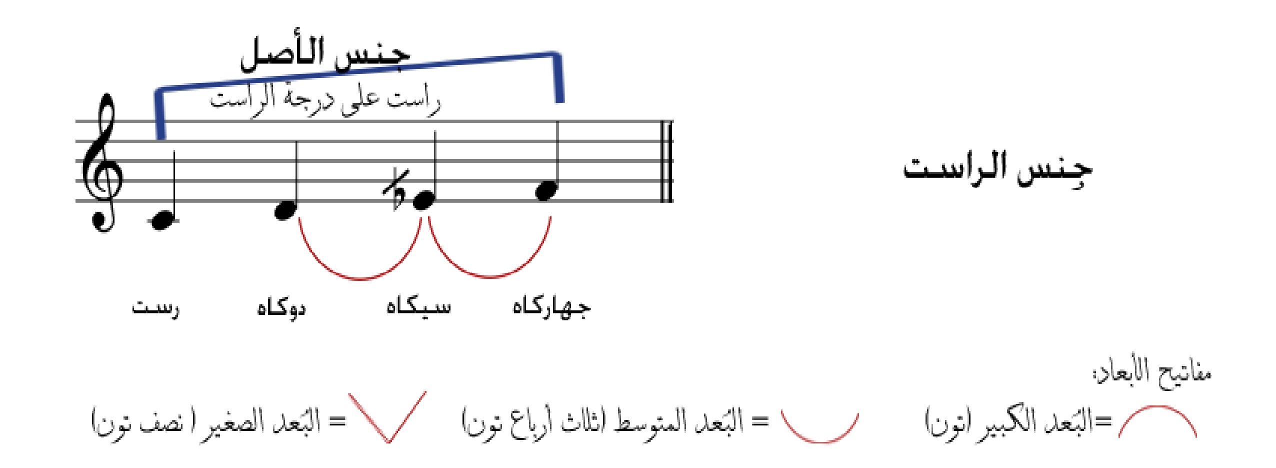
الجِنس الموسيقي

الموسيقى الغربية الكلاسيكية تعتمد في الحانها علي ما يعرف بالـ تتراكورد ، وهو لفظ يوناني معناه (أربعة نغمات) نفس شأن الموسيقى العربية التي تعتمد في ألحانها على (الجنس) وهو عبارة عن تتابع من أربعة نغمات متتالية ويحصر بينها ثلاثة أبعاد ويساووا في مجموعهم عشر أرباع.
و لكل جنس طابعه الموسيقي الخاص و المقام يتشكل من تصاعد سلمي من ثمان نغمات ، وبالتالي فهو يحصر جنسين موسيقيين يختلفا أو يتفقا حسب نوع المقام ، مشكلان المقام الشرقي في شكله الكامل.
و تتعدد المقامات ومسمياتها وفقا لاختلاف اشكال وتراكيب الأجناس بداخلها.

(الموسيقى من الألف الى الياء / اعداد اوس حسين علي)

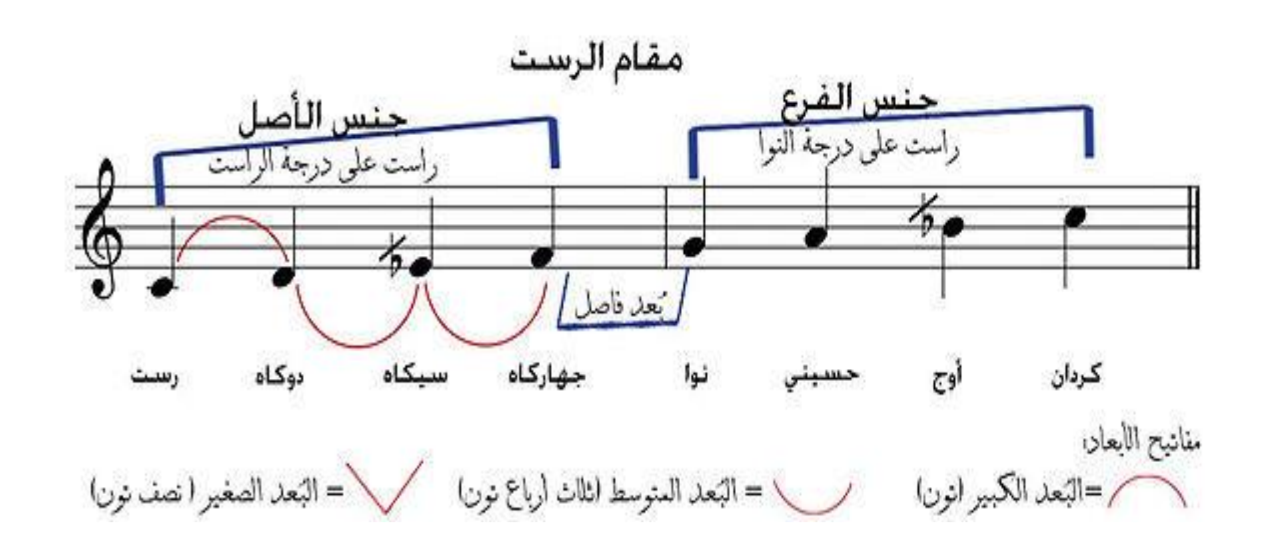
جنس الأصل

هو الجنس الذي يبدأ من النغمة الأولى (درجة الركوز) للمقام وقد يتسمى المقام باسم جنس الأصل ، أو لا يتسمى.



جنس الفرع

هو الجنس الذي يبدأ من نغمة الغماز للمقام لذا عادة ما يبدأ الجنس الفرعي مع النغمة الرابعة أو الخامسة للمقام ، وتختلف مسميات المقامات وفقا للتركيبة المتكونة من دمج جنسي الأصل والفرع ويتكون ما يعرف بالمقامات القريبة.
مثال مقام نهاوند الطبيعي جنس الأصل فيه هو جنس نهاوند ، ويكون جنس الفرع فيه هو جنس حجاز علي درجة النوا (صول) ، ولكن إن تغير جنس الفرع وأصبح جنس كرد مثلا أصبح اسم المقام نهاوند كردي.



المقامات الموسيقية الأساسية هي:

مقامات ترتكز على درجة الراست (دو) او C

- مقام راست
- مقام نهاوند
- مقام نوا أثر

مقامات ترتكز على درجة الدوكاه (ري) او D

- مقام بيات
- مقام كرد
- مقام حجاز
- مقام صبا

مقامات ترتكز على درجة السيكاه (مي) او E

- مقام سيكاه

مقامات ترتكز على درجة العجم عشيران (سي بيمول)

- مقام عجم

ولكل مقام من هذه المقامات الأصلية (غماز) والغماز هو النغمة الشائعة الاستخدام في المسار اللحني ، وتعتبر نقطة التحويل والانطلاق للأجناس الأخرى ، وغالبا ما تكون هي النغمة التي يبدأ منها جنس الفرع
ونغمة الغماز تلي نغمة الأساس في الأهمية ، وذلك في المسار اللحني .
ولزيادة تفصيل المقامات والسلم الموسيقي إليكم هذه المقدمة :
تتألف الجملة الموسيقية من مجموعة متتابعة من العلامات الموسيقي والتي تفصل بينها فواصل زمنية تعرف بالسكتات.
ويمكن تصنيف الجمل الموسيقية إلى مقامات ، حيث يكون معيار التصنيف هو المسافات الصوتية (البُعد) بين مكونات الجملة الموسيقية. ومعلوم أن العلامات الموسيقية هي (دو - ري – مي – فا – صول – لا – سي) وتكون المسافة الصوتية (البعد) بين كل علامتين متجاورتين مساوية إلى قيمة واحد (١) باستثناء علامتي (سي – دو) وعلامتي (مي – فا) ضمن الأوكتاف الواحد.

الاوكتاف

هو تتالي ثمانية علامات موسيقية متتابعة متتابعة على السلم الموسيقي , والذي يحدد قيمة العلامة الموسيقية فيزيائياً هو قيمة التردد وكالاتي:

(ري - مي) بعد
(مي - فا) نصف بعد
(فا – صول) بعد
(صول - لا) بعد
(لا - سي) بعد
(سي – دو) نصف بعد

أو يمكن التعبير عن الشكل السابق كما يلي ← بعد - بعد - نصف بعد - بعد – بعد - بعد - نصف بعد

وهناك أيضا : ثلاثة ارباع البعد والبعد والنصف بعد.

علامات التحويل

وتتكون من عده انواع وهي كالاتي:

علامات الخفض :

- ١ علامة بيمول ورمزها b وهي تخفض العلامة المحولة نصف بعد
٢ - علامة النصف بيمول ورمزها b وسن من الأعلى وهي تخفض العلامة المحولة ربع بعد.

علامات الرفع:

- ١ علامة الدييز # يعني متل علامة الاوبازيت يعني يساوي وفوقه شطبتين وهي ترفع العلامة المحولة نصف بعد
٢ - علامة النصف دييز يساوي بس بشطبة وحدة فوقه وهي ترفع العلامة المحولة ربع بعد.

علامة البيكار:

وهي تعيد العلامة المحولة إلى وضعها الطبيعي أثناء سير العمل الموسيقي ولمرة واحدة.

مقامات القراءة

هي مقامات صوتية طبيعية ترتقي بالأداء التعبيري والصنعة النغمية كما أنها من علوم الآلة يغترف منها القارئ والمنشد والمغني على حد سواء شأنه في ذلك شأن علوم الآلة المستخدمة.
كان يستخدم قبلا في العصور الماضية تطبيقيا وترنما وسليقة لأنه من الفطرة الإنسانية ، ولما ازدهرت العلوم ودونت وأصلت الأصول وتفتحت الحضارات على بعضها البعض سطرت قوانينها وضبطت حسب وقع النغم على الأذن ويلاحظ التغير فيسمى باسم يخالف النغم الآخر وهكذا.
والمقامات تماثل بحور الشعر كان الشعراء الجاهليون من أئمة الشعراء وكاهلا على من جاء بعدهم و هم لا يعرفون البحور التي وضعها فيما بعد الخليل الفراهيدي ، كذلك يوجد من يتقن المقامات أداء ولا يعرف عنها شيئا.
والمقامات عبارة عن أحوال وأجواء يدخل المستخدم فيها نفسه و كل من يستمع إليه إذ أن كل مقام له انطباعات خاصة به.
وضع الفارابي أبو الحسن في ذلك دوائرا موسيقية يعرف بها المقام ثم صار لكل مقام سلم يختلف عن الآخر ، وقد قيل أن البيات هو أصل كل مقام وقيل الرست ولقب ب 'أبو المقامات' و قد قال ابن الخطيب الاربلي:
واعلم بأن الرست أصل الكل... عنه تفرعت بحكم العقل
وأنه أول ما تفرعا... عنه ثلاثة فصارت أربعا
الرست والعراق ثان تابع... وزر وكند وأصبهان رابع

المقامات الرئيسة

- مقام الرست
- مقام النهاوند
- مقام الحجاز
- مقام البيات
- مقام سيكا
- مقام الصبا
- مقام العجم
- مقام الكرد

مقام الراست

ويعني بالفارسية والكوردية (المستقيمه) التحويلات : مي نص بيمول + سي نص بيمول وعند العودة من الجواب تعزف سي بيمول.. اما الابعاد : بعد - ثلاثة ارباع البعد - ثلاثة ارباع البعد - بعد - بعد - ثلاثة ارباع البعد - ثلاثة ارباع البعد..

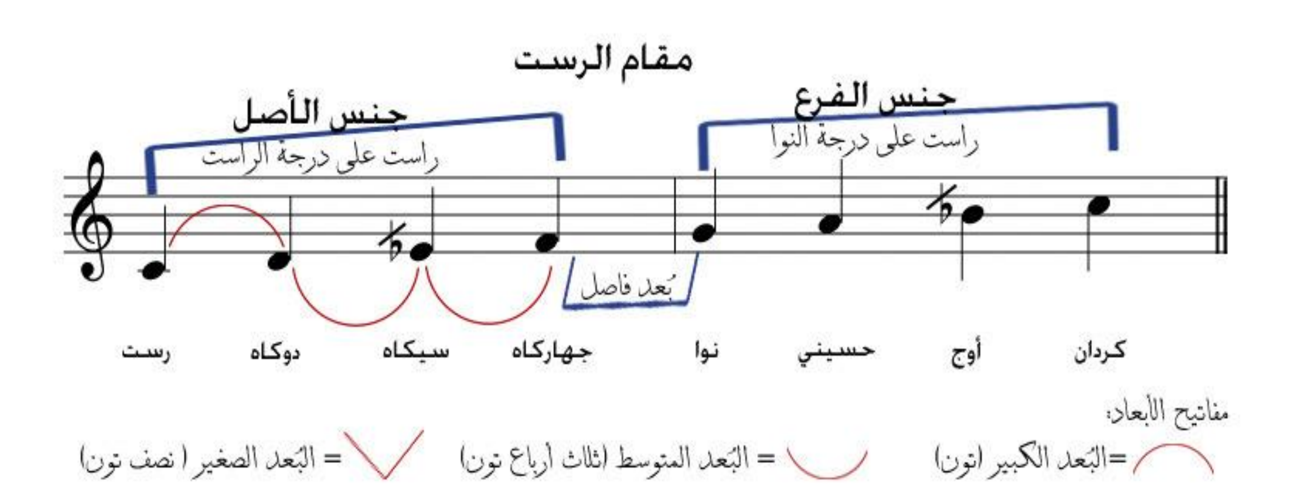
وسمي بالراست (المستقيم) لأنه يصعد على السلم الموسيقي ويهبط بشكل أبعاد متساوية.

وهو المقام العربي الأصلي والأصيل والراست تسمية فارسية ومعناه المستقيم الذي لا اعوجاج فيه و يمتاز نغم الراست بالأبهه والفخامة والاستقامة و معظم أئمة المدينة المنورة والحرم المكي الشريف يقرأون به..ويستخدم في الاسلوب القصصي ومعرض قصص القرآن الكريم وهو المقام الاكثر استعراضاً وأكثر مرونه.

بالنسبة لقراء التحقيق فهذا المقام اساسي عندهم وهو بالنسبة لهم استعراض لقدرات القارئ وحنجرته وقوة العرب والزركشات التي تتميز بها حنجرة القارئ.

وهو من المقامات الأصلية يرتكز على درجة الدو, من فروعه (النيروز و السوزناك و البنجكاه و شرقي رست) و كذلك اختلاف درجة المقام يتغير اسمه مثلا الرست على درجات مختلفة يسمى (دوكاه – رست - رست على النوى – حراب – كردان - كلك الماهور) وهذه من فروع الرست.

وهو مقام شرقي يبدأ من العلامة دو - ري - مي نصف بيمول - فا - صول - لا - سي نصف بيمول - دو وقد يكتب (رصد ، رست) أيضا في بعض المراجع و قد جرى العرف على أنه عند نزول السلم قد تستبدل السي نصف بيمول بـ سي بيمول عادية.



شخصية مقام الرست

يعتبره البعض المقام الرئيسي في الموسيقى الشرقية ، ويعتبر أكثرها وضوحا في الشخصية ، والمعبر عنها ، ويعتبر من المقامات المفضلة لتلاوة الأذان لما فيه من وقار ، وجدية.

اجناس مقام الرست

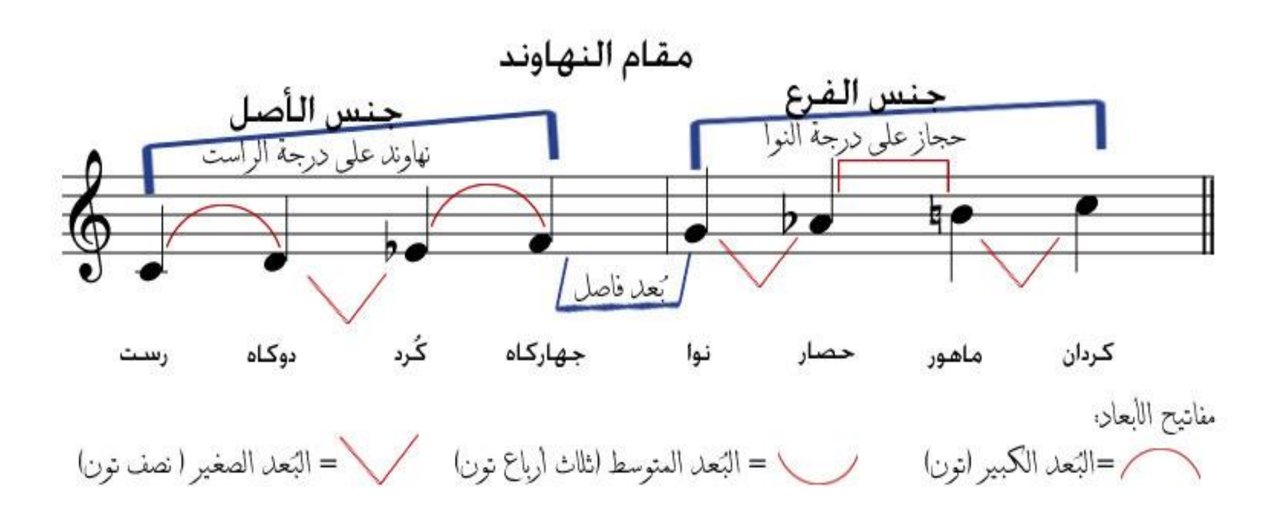
جنس الأصل : الرست على درجة الرست (دو) C
جنس الفرع : مقام الرست على درجة النوا (صول) G
يفصل بينهما بعد فاصل (جمع منفصل)

اغاني على مقام الرست

- يا مسهرني – ام كلثوم
- وحياتي عندك - ذكرى
- من عز النوم - فيروز
- يا دارة دوري فينا - فيروز
- أسامينا - فيروز
- أروح لمين – ام كلثوم
- الحب كله – ام كلثوم
- انا قلبي لك ميال – محمد الموجي
- عظيمة يا مصر - وديع الصافي
- دز جوابي لجربه – رضا القلعي

مقام النهاوند

مقام النهاوند واحد من المقامات الشرقية الرئيسية ، المرتكزة علي درجة الراست (دو) ، ويتكون من جنسين شأن غالبية المقامات بينهما بعد فاصل (جمع منفصل) .
وهو مقام السراب وضياع الأمل هكذا يقولون مقام النهاوند ويسمى في فارس بمقام اصفهان , وهو من اجمل المقامات واكثرها عاطفة وفرحاً وحزناً معاً وان كان الحزن يغلب كثيراً ويرجع هذا المقام الى اهل نهاوند وهي المدينة التي فتحها المسلمون في معركة نهاوند الشهيرة.
وهو مقام الهدوء و السكينة من فروعه (المرصع - العشاق - الفرح فزا. ....الخ) ويسمى عند البعض بالمينور.



طابع مقام النهاوند

له طابع رقيق عذب يناسب الألحان العاطفية الحزينة ، وأيضاً له طابع طربي فرح ، يمكن عزفه علي الآلات الثابتة ، لأنه له نفس أبعاد السلم الصغير المانير الهارموني في الموسيقى الكلاسيكية ، وبالتالي ينعدم فيه استخدام البُعد المتوسط (ثلاثة أرباع التون) .

اجناس مقام النهاوند

جنس الأصل هو نهاوند على الراست (الدو) ، وجنس الفرع حجاز على النوى (الصول) درجة ركوزه الراست (الدو) ، والحساس السي والغماز هو النوا (صول) .

اغاني على مقام نهاوند

- البنت الشلبية - فيروز
- كلمة عتاب - فريد الاطرش
- عد وانا اعد - انوار عبدالوهاب
- اعطني الناي - فيروز
- بكتب اسمك - فيروز
- امر باسمك - مارسيل خليفة
- زهرة المدائن - فيروز
- حبيتك بالصيف - فيروز
- لا أنت حبيبي - فيروز
- ليالي الانس - اسمهان
- احن إلى خبز امي - مارسيل خليفة
- الف ليلة وليلة - ام كلثوم
- بفكر في الي ناسيني - محمد عبدالوهاب
- صوتك يناديني - محمد عبده
- بين العصر والمغرب - تراث عراقي
- من عذابي - عبادي الجوهر

(الموسيقى من الألف الى الياء / اعداد اوس حسين علي)

مقام الحجاز

مقام حجاز هو واحد أعرق المقامات الشرقية ، تعود أصوله إلى أرض الحجاز ، إلا أنه منتشر في بلاد فارس والعراق والشام ومصر والمغرب العربي ، يمتاز مقام حجاز بغزارة الشعور وكأنه مملوء بالأسى والشفقة. هو المقام الوحيد الذي يمكن اعتباره مقاماً شرقياً وغربياً في الوقت نفسه ، فبالرغم من وجود علامة ربع تون؛ إلا أنها تبرز فقط عند الصعود في سلمه (جنس فرع : راست) وتختفي مع النزول عند العودة (جنس فرع : نهاوند) . هذه الصفة الازدواجية منحته آفاقاً أوسع في التعبير ، ومدارك موسيقية مميزة.
علامة ربع التون هي علامة خاصة بالموسيقى الشرقية لا تستطيع الكثير من الآلات الغربية عزفها. ولكنها في حالة مقام الحجاز لا تعتبر علامة أساسية وجزءً من روح المقام ، فيمكن الاستغناء عنها طوال اللحن أو الأغنية. يرتكز مقام حجاز علىدرجة الدوكاه (ري)
ويبدء مقام الحجاز من الري ثم المي بيمول ثم الفا دييز ف الصول ثم الا ثم السي بيمول (أو نصف بيمول حين الرجوع حسب حاجة الحن) فالدو وأخيراً الري
وهو مقام الشوق والحنين وهو يرجع الى أهل الحجاز فكأنك تحن وتشتاق الى ارض الحجاز والبلاد المقدسة..وهذا المقام يُعد الثاني بعد مقام الصبا بالنسبة للحزن..فالتلاوات الحزينة تكون بهذين المقامين..وهو ايضاً مقام رهبة وخشوع وتأنيب. .
ولهذا المقام فروع كثيرة وكثيرا مايدخل الى فروع المقامات الأخرى وهو مقام جميل جداً والكل يشتاق ويرتاح وتخنقه العبرات حينما
يتلو وينشد بهذا المقام..
ولكل بلد لهم طابع في تلاوة المقام فاهل العراق متميزون فيه واهل الحجاز لهم طابعهم الخاص وقراء مصر كذالك وغيرهم ويستعمله قراء التحقيق بكثرة ويبدعون فيه..واجمل من يتلوه بحزن هو الشيخ عبد الباسط عبد الصمد ولكنه لايطيل فيه.والشيخ مصطفى اسماعيل يتقنه وينوع تلاوته بهذا المقام وفروعه ويستخدمه بشكل رائع في ايات العذاب والوعيد والتي فيها طابع الترهيب والتخويف كما ستسمع للشيخ في سورة الحج
وهو ايضا من المقامات الاصلية المرتكزة على الري, من فروعه : حجاز كار والشاهناز والزنجران.وله خشوع مميز.

اغاني على مقام الحُجاز

- بحلم بيك - عبدالحليم حافظ
- جيت لاهل الهوى - زهور حسين
- فوك النه خل - ناظم الغزالي
- يا يمة ثاري هواي - سليمة مراد
- مولاي اجفاني - صباح فخري
- الحلوة دي - تراث مصري

مقام حجاز كار كرد

حجاز كار كرد : مقام شرقي جنسه الأعلى كرد والاخفض أيضا كرد. درجته الأساسية دو وتختلف تسمياته باختلاف الدرجة الأساسية. يبدأ هذا المقام من درجة الدو وينتهى أيضا بالدو ، يقال أن أول من استعمله هو سيد درويش

علامات مقام حجاز كار كرد

لهذا المقام سلمين مختلفين هما:

- السلم الاول

وهو شبه سلم مقام الحجاز كار من الدو دو - سى - لاb - صول - فا - مى - رىb - دو وبالتالى يكون له نفس الابعاد

- السلم الثانى

دو - سىb - لاb - صول - فا - مىb - رىb - دو زاد عن السلم السابق خفض المى والسى

امثلة على مقام حجاز كار كرد

- اهو ده اللي صار - سيد درويش
- يا فايتني وروحي معاك - ام كلثوم
- عودت عيني على رؤياك - ام كلثوم
- يا ظالمني - ام كلثوم

مقام حجاز كار

حجاز كار هو اصطلاح في الموسيقى ، بمعنى صنعة الحُجاز ، وكلمة كار فارسية تعني العمل أو الصنعة ، ويطلق في الموسيقى العربية على هيئة لحنية جماعية نغم ، تؤسس في المنطقة الوسطى على النغمة يكاه أو مقام الرست ، والجنس المميز لهذه الجماعة هو الجنس اللين غير المنتظم المسمى اصطلاحاً بجنس الحجاز كار.

علامات مقام حجاز كار

يبدأ مقام الحجاز كار من درجة الدو كالتالي : دو ري بيمول مي فا صول لا بيمول سي دو. أي أن جنس أصل حجاز دو ، وجنس فرع حجاز نوا (صول) .

اغاني على مقام حجاز كار

- كامل الاوصاف - عبدالحليم حافظ
- بعتتلك - فيروز
- انا في انتظارك - ام كلثوم

مقام البيات

مقام البيات واحد من أكثر المقامات استخداماً في الموسيقى الشرقية.
ومقام البيات هو أبوالمقامات وهو في اصله مقام فرح وانس ويدل على طابع الحزن في بعض فروعه.. وهو من اكثر المقامات توسعاً والقراء الذين يقرؤون بطريقة (التحقيق =التجويد) يبدؤون به وينهون تلاواتهم عليه واول من بدا بهذا المقام في تلاوته هو الشيخ مصطفى اسماعيل حيث كان القراء قبله يبدؤون بالرست وسار القراء من بعده على البدا بالبيات والبيات منشاه في العراق وينسب الى عائلة البياتي وذلك لانهم افضل من كان يجيده في منطقتهم فسمي بهم وهم موجودون الى اليوم ويفتخرون بإنتساب هذا المقام العملاق لهم...
وهو المقام الثاني من حيث الاستعمال في الموسيقى الكردية بعد مقام الراست وهو المقام الصغير الهابط الصغيرالمشتق من المقام الوسط ، يجمع بين الشجن والرقة والحزن والفرح ، وهو من أكثر المقامات استعمالا في المو سيقى الكردية ، حيث عزف به أكبر الموسيقيين الكرد مثل الفنان سليم جزراوي. وهو يبدأ من درجة الرى وينتهي بدرجة الرى جواب. وعلاماته هي ري - مي نصف بيمول - فا - صول - لا - سي بيمول - دو - ري وقد يكتب (بيات او بياتي) في بعض المراجع. وقد اشتهر بكونه مقام فرح وطرب ، تتمايل له رؤوس السامعين وهو ايضا من المقامات الاصلية كان يبتدا به القراء
وللمقام البيات فروع كثيره من اهمها:
- الشوري
- الحسيني
- النوا
- المحير
- اثر كرد

طبيعة مقام البيات

البيّات هو مقام واسع ومعطاء وقابل للتشكل ، يعطي الملحن فرصاً كثيرة للتلحين والإنتاج ، كما أنه متقلب المزاج ، فهو يمكن أن يكون هادئاً وذو شجون ويأخذك بعيداً في خيالاتك وأحلامك الخاصة متى ما كانت ألحانه ناعسة وإيقاعه بطيء ، لكنه قد يكون حركاً مطرباً إذا جاءت ألحانه متشقلبة وعلى رتم سريع. وفي جميع الحالات يبقى البياتي مقام الشوق والحب والعتب ، ويحمل إحساس النداء والانتظار واللهفة.
البياتي هو مثل الراست والصبا ، مقام شرقي أصيل ، لا يمكن عزفه في الآلات الغربية كالبيانو والغيتار ونحوها.
بل لك أن تتخيل بأن آلة "الربابة" المنتشرة قديماً في الجزيرة العربية لا تعزف إلا على مقام البياتي فقط.
هو كما ذكرت سابقاً المقام الأكثر استخداماً في الأغاني الكوردية اليوم ، حتى يكاد يصبح سمة تميز الأغاني الكوردية عن غيرها.

الظهور التاريخي لمقام البيات

أغلب التوثيقات و الكتابات القديمة تشير لظهور المقام أولا في الملاحم الكوردية القديمة (منطقة شرق تركيا حاليا) و هذا التفسير الأكثر منطقية لسيطرة المقام على غالبية الفن الكوردي و تميز الأكراد به حتى اليوم

اجناس مقام البيات

يندرج تحت مقام البيات أجناس أخرى مثل مقام عشّاق والحسيني ، كما أن البيات قد يتقاطع مع مقامات أخرى مثلما تتقاطع هي معه بطبيعة الحال.

علامات مقام البيات

إذا كان المقام يرتكز على نغمة الري ، فتكون تحويلاته كالآتي : ري - مي نصف بيمول - فا - صول - لا - سي بيمول - دو - ري اما إذا كان يرتكز على نغمة الدو فتكون تحويلاته كالتالي : دو - ري نصف بيمول - مي بيمول - فا - صول - لا بيمول - سي بيمول - دو

اغاني على مقام البيات

- يا كرم العلالي - فيروز
- سألوني الناس - فيروز
- القلب يعشق كل جميل - أم كلثوم
- هذه ليلتي - ام كلثوم
- حب ايه - ام كلثوم
- ابعثلي جواب - صباح فخري
- القراصيه - صباح فخري
- دقو لمزاهر - فريد الاطرش
- الحياة حلوة - فريد الأطرش
- كتبنا بالدم الغالي - أبو عبدالملك
- عالدلعونا - تراث
- الدموع - نوال الكويتية
- انت طيب - نوال الكويتية
- أحبك لو تكون حاضر - طلال مداح
- جانا الهوى - عبد الحليم حافظ
- ست الحبايب - محمد عبد الوهاب

مقام سيكاه

مقام السيكاه او السيجاه من المقامات الموسيقية المشهورة وهو مقام العشاق والسيكاه جملة مركبة من كلمتين الاولى سيه بمعنى ثلاثة والثانية كاه ومعناها مقام وأول من ذكر السيكاه كدرجة هو قطب الدين محمود بن مسعود بن مصلح الشيرازي وذلك في كتابه درة التاج لغرة الديباج وقد استعمله الفارابي ولم يذكراسمه لانه كان غير معروف اسمه في عصره واستعمله صفي الدين البغدادي ولم يذكر اسمه أيضا للسبب المذكور وهو في الأصل مقام عربي ويرجع إلى العراق وسماه المسلمون الفرس.
وهو المقام الصغير الصاعد المشتق من المقام الوسط. درجة بداية سلمة الاساسي (مي) سيكاه. دليل مقامة يلتقي مع دليل مقام الوسط (راست) .
ومقام السيكاه او السيجاه من المقامات المشهورة وهو مقام العشاق والسيكاه جملة مركبة من كلمتين الاولى سيه بمعنى ثلاثة والثانية كاه ومعناها مقام.. وأول من ذكر السيكاه كدرجة هو قطب الدين محمود بن مسعود بن مصلح الشيرازي وذلك في كتابه درة التاج لغرة الديباج وقد استعمله الفارابي ولم يذكر اسمه لانه كان غير معروف اسمه في عصره واستعمله صفي الدين البغدادي ولم يذكر اسمه أيضا للسبب المذكور وهو في الأصل مقام عربي ويرجع الى العراق وسماه المسلمون الفرس..
وهو من المقامات الأصلية تعبر عن الفرح.... له عدة فروع منها : الرمل و العراق و الهزام و المايا و البستنكار و المستعار و راحة الارواح. وهو ذو شجون جميل.

علامات مقام السيكاه

مي نصف بيمول - فا - صول - لا - سي نصف بيمول - دو - ري - مي نصف بيمول

اغاني على مقام السيكاه

- ظلموه - عبدالحليم حافظ
- شمس الاصيل - ام كلثوم
- جاروا الحبايب - وديع الصافي
- علي طير وعلي - فيروز
- يا نسيمات الصبا - صباح فخري
- سيرة الحب - ام كلثوم
- للصبر حدود - ام كلثوم
- اي دمعة حزن - عبدالحليم حافظ
- الاطلال - ام كلثوم

مقام الصبا

إن مقام الصبا فريد جداً من نوعه على الناحية الموسيقية ، فهو في الحقيقة ناقص علمياً ، وسلمه يفترض أن يكون غير صحيح ، فكل سلم موسيقي لابد وأن ينتهي بنفس النوتة التي بدأ منها ، إلا مقام الصبا ، فقراره لا يماثل جوابه ، وهذا يجعله متفرداً معزولاً ، كما هو إحساسه ، ليس منشقاً عن مقام ، ولا ينشق مقام منه

ولعل مقام الصبا يكون من اكثر المقامات على الاطلاق شرقية وهو مقام عاطفة وروحانية..

فهو ينضح بالحزن والعاطفة يغوص بك ايها السامع الى عالم اخر من المشاعر الجياشة يأخذك الى حيث النغم الحزين وحيث تقف مع ذاتك ولا يسعك احيانا الا ان تشعر بأنك ملزم ان تهمر تلك العبرات وتأخذ بنفسك الى مكان ناء لا يراك فيه احد وتجهش بالبكاء...

نعم هذا هو مقام الصبا الذي لا يكاد يكون له مثيل في المقامات الغربية فهو مقام شرقي بل عربي بحت مقام يدلك على مدى العاطفة الموجودة في الانسان الشرقي فهو انسان عاطفي ملي بالمشاعر بل وتحركه المشاعر على الاغلب اكثر من العقل..

وهو من المقامات الاصلية, ذو حزن و حسرة من فروعه : صبا زمزم و حديدي و منصوري.

علامات مقام الصبا

ري - مي نصف بيمول - فا - صول بيمول - لا - سي بيمول - دو - ري بيمول

الانطباع الأولي عند السماع لمقام الصبا

عندما تسمع الالات موسيقة تعزف هذا المقام أول ما يخيل إليك أن الآلات و كأنها تبكي فهذا المقام حزين جدا ولا ينافسه اي مقام اخر في درجة الحزن

عقود مقام الصبا

يتكون سلم الصبا من ثلاثة عقود هي:

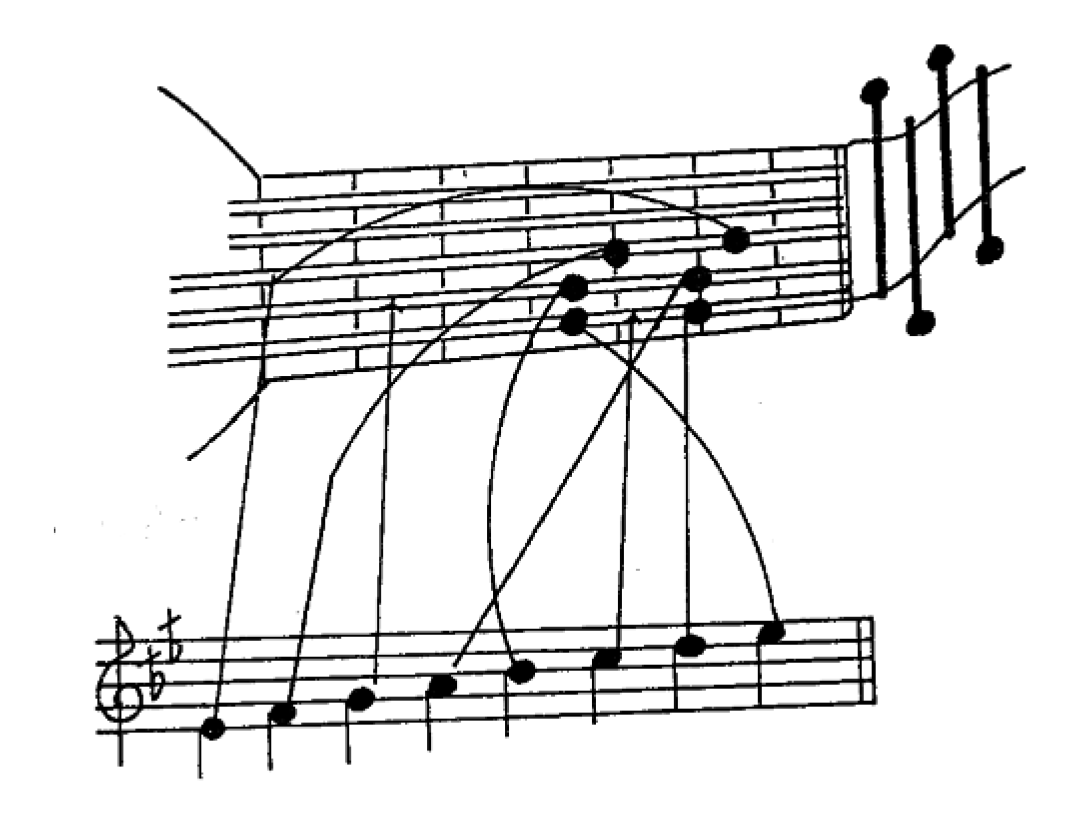
- جنس صبا على درجة الدوكاه (ري) .D
- جنس حجاز على درجة الجهركاه (فا) .F

أما العقد الثالث فله إمكانيتان:

- جنس عجم على درجة الأوج (سي مخفوضة) .Bb
- جنس رست على درجة الكردان (دو جواب) .C

اغاني على مقام الصبا

- الكوبليه الثاني من لسة فاكر - أم كلثوم
- ابيك - نوال الكويتية
- مقادير - طلال مداح
- الاماكن - محمد عبده
- هوه صحيح الهوى غلاب - ام كلثوم
- أنا أتوب عن حبك أنا - الشيخ إمام عيسى



مقام عجم

مقام عجم من المقامات الشرقية الرئيسية ويعادل سلم دو الكبير في الموسيقى الغربية ، المقام هو عبارة عن تتالي لعلامات موسيقية وفق أبعاد معينة وقواعد موضوعة لتصنيف اللحن الموسيقي ، يبدأ مقام عجم من علامة دو وينتهي عليها. مقام العجم مقام أساسي يرتكز على درجه العجم (دو) ، وعند الشرقيين يسمى بالعجم عشيران لأنه يرتكز على درجة العجم عشيران وهي درجة (سي بيمول القرار)
وهو مقام الملوك والعظماء وهو ونغمة تدل على التعظيم والقوة والرفع من قدر الشيء..
وهونمط الأعاجم ويسمى عند الغربيين (الماجير أو الماجور) وهو أساسي في النغمات العربية وقد استعمله اهل المشرق كالعرب والفرس والهنود والترك وابدعو فيه ايما ابداع , ولكل قطر من المشرق له طابعه الخاص.. وكما اسلفنا فهو ياتى به للتعظيم وللرفع من قدر الشيء ولذلك يستخدم في اناشيد الأطفال لكي يرفع من شأنهم ويقويهم ويبعث فيهم النشاط والقوة فنستطيع ان نقول هو مقام الملوك والأطفال وهويستخدم في الاناشيد الجهادية والأناشيد الوطنية
وله فروع ومن اهمها الجهركاه وهو يستخدمه القراء في الغالب بل انهم قد يستعملونه اكثر من مقام العجم الأصلي والجهركاه عبارة عن مقامين مقام راست ومقام عجم وكانك دمجتهما مع بعضهما البعض. وهو من المقامات الاصلية يرتكزعلى السي بيمول... من فروعه : الجهاركاه و الشوق فزا. ويعبر أيضا عن الفرح.

الانطباع الاول عند سماع مقام عجم

عندما تسمع الالات وهي تعزف هذا المقام يوحي بأنك تسمع نغمات غربية بحته ولذلك سمي بمقام العجم والعجم معناه هو الشخص الذي لايعرف العربية لذلك سمي بهذا الاسم لانه لا يشبه المقامات الشرقية الأخرى.

علامات مقام العجم وأبعاده

لايوجد أي علامة تحويل في سلم مقام العجم حيث أن كل علاماته طبيعية ، فلا يوجد بين نوتاته درجات بيمول أو دييز. وله أبعاد طبيعية والابعاد الطبيعية هي بعدين ونصف وثلاثة أبعاد ونصف.

درجات مقام العجم

لمقام عجم ذات درجات سلم دو الكبير وهي:
دو –ري –مي –فا –صول –لا –سي –دو
وكل علاماته طبيعية.

اغاني على مقام العجم

- لسه فاكر – ام كلثوم
- فاتت جنبنا – عبد الحليم حافظ
- طير الوروار – فيروز
- كان ياما كان – مياده الحناوي
- في يوم وليله – ورده الجزائرية

(الموسيقى من الألف الى الياء / اعداد اوس حسين علي)

مقام الكرد

مقام الكرد هو من أشهر المقامات الموسيقية وأسهلها في السلم الموسيقي حيث أن معظم الأغانى الحديثة الآن تعتمد عليه كسلم موسيقي وهو أحد المقامات الموسيقية الشرقية والتى لاتحتوى على الربع التون, وهو المقام الصغير الصاعد المشتق من المقام الكبير من الدرجة الثالثة صعودا, درجة بداية سلمة الاساسي (مي) ناتورال.
وهو مقام معروف بميله الكبير الى العاطفة ، ويمكن استعماله في مواضيع أخرى غير عاطفية ، وهو مقام يمكن أن يعبر عن كثير من الأحاسيس الداخلية للقارئ ، اما الأجناس الموجودة في هذا المقام فيتكون من:
الجنس الاول : جنس كرد على الدوكاه.
الجنس الثاني : جنس كرد على الحسيني.
ويكون الفاصل الطنيني بين الجنس الأول والجنس الثاني.
وهو مقام مختلف فيه اصل ام فرع, ولكن الأرجح أنه أصل لانتشاره في هذا الوقتكثيرا بين المنشدين والقراء ومنهم: العجمي والعفاسي وعادل ريان وغيرهم.....
وهو يعبر عن العاطفة والحيرة ويحمل في طياته كثيرا من الشجن

علامات مقام الكرد

ري - مي بيمول - فا - صول - لا - سي بيمول - دو - ري

اغاني على مقام الكرد

- أمل حياتي - أم كلثوم
- أنت عمري - أم كلثوم
- حيرت قلبي معاك - أم كلثوم
- نسم علينا الهوى - فيروز
- أغنية الربيع - فريد الاطرش
- سألتك حبيبي - فيروز
- انا لحبيبي - فيروز
- يا ظالمني - ام كلثوم
- عودت عيني - ام كلثوم
- توبة - عبدالحليم حافظ
- النهر الخالد - محمد عبدالوهاب

مقام اللامي

مقام اللامي إحدى المقامات الشرقية الفرعية و هو فرع من مِقام الكرد ,يرتكز على درجة ال (مي) أو (بوسليك) , يتركب سلمه من عقد كردي على البوسلك "مي طبيعية" ثم عقد كردي على الحسيني "لا" حسب السلم الموالي ، و هو في الاصل نغم ينسب إلى قبيلة بني لام البدوية في العراق وكان يستعمله الحداة في رعي الابل, كما يقول آخرون أن الأستاذ محمد القبانجي أول من ارتجل المقام العراقي عليه.

طابع مقام اللامي

يتخد المقام اللامي شكلا من أشكال الحزن و هو ذو طبيعة رومانسية حزينة.

علامات مقام اللامي

(ري) (مي بيمول) (فا) (صول) (لا بيمول) (سي بيمول) (دو) (ري)

اغاني على مقام اللامي

- موال أقول و قد ناحت بقربي حمامة ناظم الغزالي
- اشقر بشامة - الهام المدفعي
- انا يا طير - فؤاد سالم

مقام نوا أثر

هو مقام موسيقي شرقي يتفرع من مقام النهاوند. درجة بداية سلمة الاساسي (لا) عشيران. يتفق دليل مقامه مع دليل مقام النهوند , ويختلف عنه عند الدرجة الرابعة, والدرجة السابعة برفعهما نصف درجة يدونان عارضتان في سير المقام واذا حول على درجة (دو) راست يصبح دليلة (سي , مي , لا) بيمول.

علامات مقام نوا أثر

دو - ري - مي بيمول - فا دييز - صول - لا بيمول - سي - دو

اغاني على مقام نوا أثر

- فكروني - ام كلثوم
- جميل جمال - فريد الاطرش
- عواطفك دي أشهر من نار - سيد درويش
- انده علي بهمسة - نجاة الصغيرة
- سهرت منه الليالي - محمد عبدالوهاب
- كروان حيران - محمد عبدالوهاب
- الليل يطول عليا - محمدعبدالوهاب
- يا صاح الصبر - صباح فخري
- الصبر - عبادي الجوهر
- ولهان - عبدالله الرويشد

وهذه أبيات جمعة المقامات السبعه لمن أراد حفظها

مقام الرست والعجم جميل..
كذا السيكا به فن اصيل
وبعدهم الصبا إحساس حزن..
به ياصاحبي دمعي يسيل
وبالنهاوند والكرد ستلقى..
لمعنى الود والعطف دليل
وإن رمت الأذان فذا حجاز..
يداوي النفس للهم يزيل
ولحن بالبيات نشيد وجد..
تدور به الرؤوس وتستميل

(الموسيقى من الألف الى الياء / اعداد اوس حسين علي)

الفصل الرابع

الآلات الموسيقية

الآلـة الموسيقية

هي أية أداة تم تصنيعها أو تعديلها لغرض صنع الموسيقى ، ومن ناحية المبدأ ، فإن أية أداة تصدر صوتا ويمكن التحكم بها من قبل عازف يمكن اعتبارها آلة موسيقية قام الإنسان القديم بتحويل بعض المواد الموجودة في الطبيعة إلى أدوات لتوليد الأصوات الموسيقية فقام بتحويل العظام إلى صافرات بعد عمل ثقوب فيها وقام بصنع الطبول المختلفة من بعض جذوع الأشجار وكانت الآلات الموسيقية البدائية لأنسان العصور الحجرية تخدم أغراض متعددة كإحداث الأصوات والضجيج والمناداة ولإتقاء شر بعض الظواهر الطبيعية التي يخاف منها الإنسان.

وقد أستخدمت الآلات الموسيقية عند الشعوب القديمة في الأساطير والروايات حول أصل ونشأة الموسيقى والآلات الموسيقية بحيث جعلتها هبة من هبات الآلهة ونسبت ابتكار بعض الآلات إلى آلهة. تعد الآلات الموسيقية جزءا من الحضارات العامة ومرجعا تاريخيا لتدل على ما قطعته الشعوب في تلك الحضارات وإن بعض الآلات الموسيقية التي ظهرت قبل التاريخبالآف السنين ما تزال موجودة لدى القبائل الساكنة في سواحل المحيطات كالقبائل التي تسكن الساحل الغربي لقارة إفريقيا والساحل الشمالي والجنوبي لقارة أمريكا الجنوبية.

و قد اهتدى الإنسان القديم إلى استخدام اليدين والقدمين من أجل ضبط الإيقاع الموسيقي ثم تم استخدام الآلات الإيقاعية وطورها شيئا فشيئا حتى صنع الطبول والدفوف والصنوج على اختلاف أنواعها وأشكالها.



وبعد أن اهتدى الإنسان إلى الآلات الإيقاعية اهتدى إلى آلات النفخ وكان أقدمها القصب والعظام المجوفة والقواقع المائية والتي كان يصدر عنها في حالات كثيرة أصوات مخيفة للحيوانات التي كانت تخيفه أو لأغراض أخرى وبعد ذلك قام الإنسان بصنع الصفار وهو مجموعة من القصب المختلفة الأطوال مفتوح أحد أطرافها ومغلق الطرف الآخر ثم تطورت من الصفار آلات الناي والمزمار وغيرها من آلات النفخ المفتوحة الطرفين ثم أصبحت الآلات الموسيقية الهوائية شيئا فشيئا تصنعمن المعد والنحاس والخشب.

أما الآلات الوترية فهو آخر ما اهتدى له الإنسان فقد صنعها أول الأمر من غصن قابل للألتواءينزع عنه غلافه ويظل مثبتا فيه من الجانبيين ثم وضع الوتر على صندوق مصوت وهكذا بدأت صناعة الآلات الموسيقية الوترية وتطورت بتطور الإنسان الحضاري حتى تمكن من صنع عدد من الآلات المتنوعة الأشكال والأحجام.

بعد أن توفرت لدى الإنسان الآلات الموسيقية المتنوعة أصبح يدرك قيمة الأصوات الموسيقية وصار يميز بين الآلات التي تستخدم لمجرد تنظيم الإيقاع والآلات التي تصدر الأصوات الموسيقية التي لها تأثير خاص في نفسه وقد أصبح للآلات الموسيقية دور ثانوي أي أنها مرافقة للغناء بكل صيغه وأشكاله.

أنواع الآلآت الموسيقية

١ - الآلآت الإيقاعية :

وهي التي تصدر الصوت عن طريق الطرق أو الضرب ومثال عليها الطبل الدف والجرس.

٢ - الآلآت الوترية :

وهي التي تصدر الصوت عن طريق اهتزاز الأوتار الموجودة على الآلة ومثال عليها العود والغيتار.

٣- الآت النفخ الهوائية :

وهي التي تصدر الصوت نتيجه اهتزاز عامود الهواء داخلها بالنفخ وهناك نوعان خشبيه مثل الناي ونحاسيه مثل البوق.

٤ - الآت المفاتيح :

وهي الآلات التي تصدر الصوت عن طريق الضغط أو الطرق على لوحة مفاتيح موسيقية موجودة على الآلة حيث يكون لكل مفتاح صوت معين ومختلف ومثال عليها البيانو ، الاورج.

١ - الآلآت الإيقاعية



وهي التي تصدر الصوت عن طريق الطرق أو الضرب ومثال عليها الطبل والدف والجرس.

تنقسم آلات الإيقاع في الأوركسترا السيمفونى إلى ثلاث مجموعات ، الأولى التمبانى وهي طبول تصدر نغما ، والثانية آلات ايقاعية لا تصدر أنغاما ، وتضم الطبلة الكبيرة الكبيرة والطبلة الجانبية والرق والكاسات النحاسية والجونج والمثلث والكاستانيت... الخ. أما المجموعة الثالثة فهي آلات تصدر أنغاما مثل الزايلوفون - والذي يطلق عليه اسم "الاكسيلوفون" خطأ - المعدنى والخشبى والأجراس الأنبوبية.

وسنتعرف لاحقا على انواع واشكال الالات الايقاعية واجزائها وطرق العزف عليها .

تمباني (Timpani)



لفظ ايطالي يطلق على طبول ذات صندوق مصوت كبير على شكل آنية نصف كروية ، ويتراوح قطرها في المتوسط ما بين ٥٠ و٨٠ سم ، وتصنع من النحاس أو من معدن خفيف. ويشد عليها جلد من نوع من نوع خاص من الأسماك ، وقد تصنع من النايلون.

الطبل الكبير (Bass Drum)



تتألف من إطار خشبي دائري تشد عليه من الجهتين قطعة من الجلد كما يشد على إحدى الجهتين سلك أو وتر جلدي وتتم حمل الطبلة الكبيرة بواسطة نطاق جلدي ويستخدم الطبال لقرع الطبلة الكبيرة بيده اليمنى عصا ذات رأس كروي من اللباد أو الخشب لقرع الطبلة أما بيده اليسرى فيقوم باستخدام عصا أو ذراع من الخيزران من دون رأس.و ان الطبل هو آلة ايقاعية تستخدم في عدة فرق منها فرقة الجاز والفرق العسكرية والأوكسترا

طبلة جانبية (Side Drum)



وهي ألة إيقاعية مجهولة الأصل

الدُف (الرق) (Tambourine)



وهو عبارة عن إطار من الخشب أو المعدن مستدير يشد عليه غطاء من جلد السمك به عدة فتحات يثبت فيها عشرة أزواج من الصنوج النحاسية الصغيرة المتحركة ويوجد كل زوج منها داخل فتحة مستطيلة الشكل الموجودة في الإطار وفي وسطها مسمار يخترق قطر الصنج ويتم مسكه باليد اليسرى ويتم النقر عليه باليد اليمنى.
ويمكن أن يشد على الدف غشاء رقيق من الجلد يمكن ضبط درجة الصوت في الدفوف حسب غلظ وحدة صوتها ويتوقف ذلك على قوة وشد الجلد ونوعه وحجمه وسمكه ونوع الآلة وكلما صغر حجم الآلة وزادت قوة شدالدف زاد حدة صوتها.
وهو آلة موسيقية إيقاعية عربية قديمة هو آلة الإيقاع المشهورة التي تصاحب إيقاعاتها الألحان والأنغام
الدف مكوَّن من إطار يسمى طارة يشد علية جلد رقيق على أحد وجهيه وربما من صنوج وهي هنات مستديرة تجعله كالرِق.
فالدف والرق هما آلتان من آلات الإيقاع الشرقي الرئيسية تعزف بطرق مختلفة ابتداء من الهز والشخشخة إلي الضرب بأصابع اليد بإيقاعات منتظمة.

و الدف مستدير الشكل غالباً يصنع على هيئة اطار من خشب خفيف مشدود عليه جلد رقيق و يسمى بالرق إذا زينت جوانبه صنوج نحاسية صغيرة لتحلية نقرات الإيقاع

وعند النقر على وسط الدف نقرة تامة ينتج صوت يسمى دم أو تم ، أما الصوت الخفيف فينتج من النقر على طرف الدف و يسمى هذا الصوت تك دم دم تك دم دم تك.

تاريخ آلة الدف

الدف آلة قديمة جداً ، و استناداً إلى المكتشفات الأثرية فالدف معروف في حضارتنا منذ الألف الثالث قبل الميلاد و أقدم الآثار عنه جاءت من بلاد مابين النهرين و يعود تاريخها إلى عام ٢٦٥٠ قبل الميلاد و قد جاء هذا المشهد مرسوماً على جرة فخارية ملونة باللون القرمزي و يمثل الرسم ثلاثة نسوة ينقرن على دف دائري بواسطة العصا.

الـــرق



هي نوع من أنواع الدف تستخدم كآلة موسيقية تقليدية في الموسيقى العربية.هي آلة موسيقية مهمة في الموسيقى الشعبية والموسيقى الكلاسيكية على أرجاء الوطن العربي.تقليديا تحتوي على إطار خشبي (مع أن في العصر الحديث قد تصنع من المعدن) وجلجلة ورأس شفاف رقيق مصنوع من جلد الماعز أو السمك (أو مؤخرا من مواد صناعية) .

قطر دائرته بين ٢٠ و ٢٥ سم.اكتسب الرق اسمه منذ القرن التاسع عشر نزولا من الدف كالطار اكتسب الرق اسمه منذ القرن التاسع عشر ليفرق بينهما.

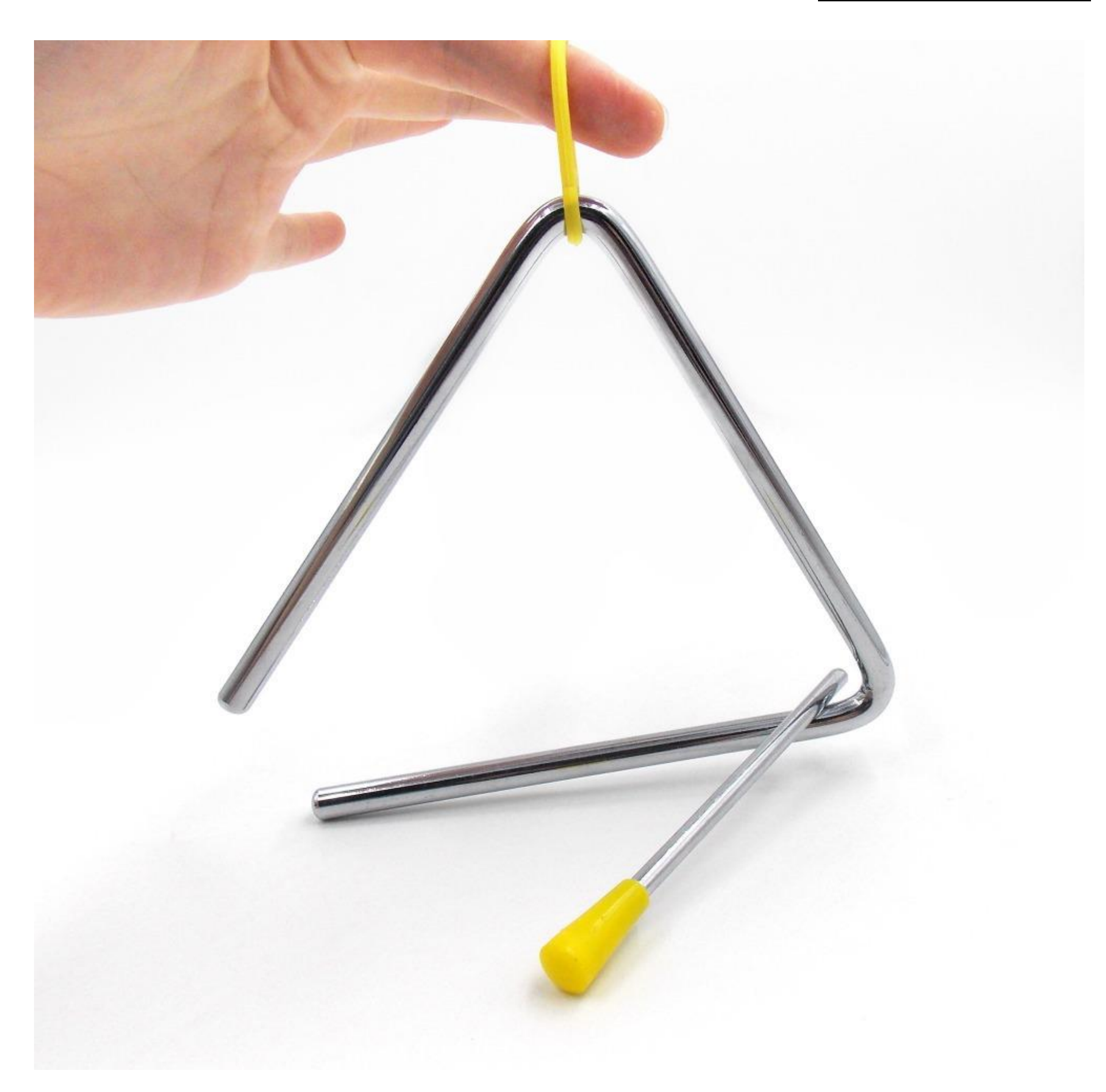
وقد يسمى بالرق ، وهو مستدير الشكل يحتوي إطاره الخشبي عشرة أزواج من الصنوج المعدنية الصغيرة المتحركة ويوجد كل زوج منها داخل فتحة مستطيلة الشكل موجودة في الإطار ، في وسطها مسمارا يخترق قطر الصنج ، ويمسك العازف رقه بواسطة اليد اليسرى أما النقر فيكون بالكف اليمنى على الجلد الذي يغطي جهة واحدة من الآلة وكذلك الجلاجل. عند النقر على وسط الدف نقرة تامة ينتج صوت يسمى (دم أو تم) ، أما الصوت الخفيف فينتج من النقر على طرف الدف ويسمى هذا الصوت (تك) .

تاريخ الـــرق

يؤكد علماء تاريخ الآلات الموسيقية بأن الرق كان من أبتكار العصور الإسلامية ، إذ أن هذه الآلة لم تكن مستعملة في عصور ما قبل الإسلام ، لقد جاءها الرق منقوشا على كثير من الآثار الإسلامية العربية المختلفة ، تحف معدنية وخشبية وعاجية ومخطوطات قديمة.
وقد أكدت الآثار بأن أول ظهور لهذه الآلة كان في العراق ، وفي القرن الخامس عشر ، استعمل الرق مع الناي في حلقات الذكر عند المشايخ والدراويش المتصوفين.
لقد أنتقل الرق من العراق إلى الأقطار الأخرى حتى وصل إلى أوروبا إذ توجد مجموعة من اللوحات الفنية الأوربية ترينا بوضوح استعمال الأوربيين للرق ، وبعد أن أقتبست هذه الآلة من الشرق أدخلتها أوروبا إلى الأوركسترا ولكن استعمالها قد أقتصر على المقطوعات التي تعبر عن جو شعبي أو عربي أو أسباني أو غجري.

(الموسيقى من الألف الى الياء / اعداد اوس حسين علي)

المثلث (Triangle)



وهو عبارة عن قضيب معدني ملتوي على هيئة مثلث مفتوح لا يقبض عليه باليد في أثناء أستعماله إنما يعلق بواسطة حبل يتصل بالزاوية العليا منه وذلك لتظل الذبذبات الصوتية للجسم الرنان حرة طليقة ويدق عليه بقضيب من المعدن.

كاستانيت (Castanet)



هي آلة ايقاعيه ، وتستخدم كثيرا في الموسيقى المغربيه ، العثمانية ، والمصرية القديمة والرومانيه القديمة ، والإيطاليه والإسبانية والبرتغاليه ودول أمريكا اللاتينية. وهي عادة مصنوعة من الخشب الصلب ، وبالرغم من الزجاج الليفى يزداد شعبية.

الصنجات (Cymbals)



وهي دائرية الشكل مصنوعة من النحاس وتتألف اما من قطعتين تضربان ببعضهما البعض أو من قطعة واحدة تضرب بواسطة المضرب أو اليد.

جونج (Gong)

وهو من الالات المعدنية علي شكل انية تغطي كل منها صوتا من اصوات السلم الموسيقي وتوضع متجاورة في مجاميع مختلفة الإحجام ويدق عليها بمطارق ذات رؤؤس لينة من اللباد أو المطاط واهم الالات الجونج نوعان : • نوع علي شكل اطباق مستديرة منحنية اطرافها الي الداخل وهو م يشبه اطار أو الرق وتغلق فيها حبل• نوع قد تصنع علي شكل حلة مقفلة يتوسط سطحها العلوي بروز يدق عليه بالمضارب وتوضع علي الحوامل حتي تظل اهتزازها حرة. • وتؤلف أيضا من هذا النوع فرق خاصة من الات مختلفة الإحجام متعددة المناطق الصوتية

وهي آلة موسيقية تنتشر في الشرق وجنوب شرق اسيا وتعتبر من الات النقر الات معدنية علي شكل انية تغطي كل منها صوتا من اصوات السلم الموسيقي وتوضع متجاورة في مجاميع مختلفة الإحجام ويدق عليها بمطارق ذات رؤؤس لينة من اللباد أو المطاط واهم الالات الجونج نوعان : • نوع علي شكل اطباق مستديرة منحنية اطرافها الي الداخل وهو م يشبه اطار أو الرق وتغلق فيها حبل• نوع قد تصنع علي شكل حلة مقفلة يتوسط سطحها العلوي بروز يدق عليه بالمضارب وتوضع علي الحوامل حتي تظل اهتزازها حرة. وتؤلف أيضا من هذا النوع فرق خاصة من الات مختلفة الإحجام متعددة المناطق الصوتية.

والجونج تعتبر من مجموعة الآلات التي يَصدر الصوت منها عن طريق القرع ، إما بمطارق وإما بقرع بعضها ببعض ، وهي نوعان:

١ - آلات غير محددة الطبقة الصوتية مثل الطبول والمثلثات والشخاليل والجونج.

٢ - آلات محددة الطبقة الصوتية مثل طبول القَدْر والماريبا والزايلوفون ، ومجموعة الآلات الإيقاعية تمثل المجموعة الرابعة في تكوين الأوركسترا السيمفوني بعد مجموعة الوتريات ، ومجموعة آلات النفخ الخشبية ، ومجموعة آلات النفخ النُحاسية.

أجراس أنبوبية (Tubular Bells)



هي عبارة عن أنابيب معدنية طويلة تعلق رأسية في حامل وهي أنابيب مغلقة من ناحية ومفتوحة من الناحية الأخرى ويتم ترتيبها حسب السلم الدياتوني فتكون مكونة من ثمانية أنابيب فيصدر عن كل أنبوب صوتا موسيقيا واحدا وقد تكون مشتملة على السلم الكروماني فتكون مكونة من ثلاثة عشر أنبوبا وفي هذه الحالة تكون المسافة الصوتية بين الصوت الصادر من أنبوب إلى أنبوب آخر مسافة نصف صوت.

الأكسيلفون أو زايلفون (Xylophone and Glockenspiel)



وهي كلمة يونانية الاصل تقسم إلى قسمين (زايلو: وتعني الخشب - وفون : تعني الصوت) (الصوت الخشبي) . وهي من ضمن عائلة الآلآت النقرية (الإيقاعية) .
تصنع من قضبان خشبيه مختلفة الأطوال لكل منها نغمة على سلم كروماتيكي وهي الأكثر استخداماً ، أو على سلم البينتاتونيك ، أو حسب السلم الدياتوني. ويتم نقرها بمطارق - غالباً ذات رأس بلاستيكي صلب - لتوليد نغمات موسيقية. المفاتيح مرتبة كترتيب البيانو, وموضوعين بشكل مساعد للمؤدى بصريا وطبيعياً.

طقم طبول (الدرامز)



يستخدم الدرامز في الفرق الموسيقية الغدة على يمين العازف والثانية أمامه تسمى هذه الصنجات سيمبال وينقر عليها العازف بواسطة العصي أما الصنج الثالث فهوعبارة عن صنجين متوضعين فوق بعضهما ربية وخاصة في فرق الروك والجاز وهناك أشكال عديدة للدرمز أولها طبل كبير يتوضع على يمين العازف ينتج صوت الباص وطبل آخر متوضع مقابل العازف وآخر على الأرض يدق عليه بواسطة دواسة يحركها العازف بقدمه وأخيراً هناك طبلين آخرين يتوضعون أمام العازف ويصنع السطح الخارجي للطبول من البلاستيك عادة و بالإضافة إلى الطبول هناك ثلاث صنجات واحال بعض ويتحرك أحدها بواسطة دواسة يضغط عليها العازف بقدمه فيرتفع نحو الأعلى ثم يهبط فوق الصنج الآخر مولدا الصوت و بالإضافة إلى كل ما سبق يستخدم العازف عصوين ينقر بها على الأقسام المختلفه تتكون من مجموعة من الآلات الإقاعية خاصة الطبول والصنوج وتعتبر هده الآلة حديثة العهد ، ظهر أول نموذج لها سنة ١٩٣٠.

أجزاء طقم الطبول

- طبل كبير : يوضع على الأرض وينقر عليه بواسطة دواسة خاصة ، تضغط جلد الطبل بحيث يصدر عنه صوت قوي.
- طبل متوسط الحجم : يوضع على يمين العازف ويصدر صوتا غليضا.
- طبلان صغيران : يوضعان أمام العازف (على حملين خاصين) ويصدران أصواتا متوسطة الغلظة.
- طبل معدني استوائي : يوضع على يسار العازف على حامل ، يصدر صوتا حادا.
- الصنوج : وتتمثل في:

+ صنج منفرد كبير : يوضع على حامل يمين العازف يحدر صوتا حادا رنانا.
+ صنج منفرد صغير : يوضع حامل يسار العازف ويصدر صمتا قويا حادا.
+ صنج مزدوج صغير : يوضع على يسار العازف وهما عبارة عن صنجين وضعا مع بعضهما بصفة معكوسة على حامل خاص يطرق عليهما بواسطة دواسة يضغط عليها العازف بقدميه ، فيرتفع الصنج الأعلى ثم ينخفض فوق الصنج السفلي ملدا صوتا حادا وقصيرا. ويستعمل العازف عصا لينقر بها على الأجزاء المختلفة للآلة كما يستعمل ما يسمى بالمكنسة ، وهي عبارة عن عصا معدنية تحدث صوتا خافتا.

بندير



هي آلة موسيقية ايقاعية مستعملة في المغرب العربي يستعمل خاصة في الغناء الصوفي والأمداح وتصنع في غالب الأحيان من الخشب و جلد الماعز.

التايكو (太鼓)



التايكو تعني "طبل" باللغة اليابانية. خارج اليابان الكلمة تشير إلى الشكل الفني الحديث نسبيا في قرع طبول التايكو. الأداء المسرحي يستمر بين ٥ إلى ٢٥ دقيقة, ويزداد الأداء بالسرعة حتى الوصول إلى النهاية الكبرى.

أجزاء التايكو (الطبل)

- كو - جسم الطبل.
- هارا - مركز الجلد.
- فوتشي - الحافة العليا و السفلى للطبل.
- كاوا - الجلد.

فرق مشهورة تعزف التايكو

- جوكو (ゴクウ)
- كودو (鼓童)
- ياماتو (和太鼓倭)
- أونديكوزا (鬼太鼓座)

أنواع الأداء المسرحي للتايكو

هناك أربعة أشكال مختلفة لأداء التايكو:
- متعدد الطبول, متعدد العازفين (複式複打法) - اثنان أو أكثر من العازفين يستخدمون أكثر من نوع من الطبول. هذا الشكل من الأداء منتشر بكثرة هذه الأيام.
- متعدد الطبول, عازف وحيد (複式単打法) - عازف وحيد يستخدم أكثر من نوع من الطبول
- طبل واحد, متعدد العازفين (単式複打法) - اثنان أو أكثر من العازفين يستخدمون نوع واحد من الطبول.
- طبل واحد, عازف وحيد (単式単打法) - عازف وحيد يسخدم نوع واحد من الطبول.

باتشي

وهي عصا خشبية مستقيمة تستخدم في قرع طبول التايكو

تشينغ

هي آلة موسيقية شعبية صينية قديمة جدا ، شكلها بسيط وصنعها دقيق. يرجع تاريخ آلة تشينغ إلى المجتمع الأمومي وكانت تسمى ب"شي" أو "مينغ تشيو". وكان الناس في ذلك الوقت يعيشون على صيد السمك ، وبعد الصيد يقرعون الأحجار ويرقصون للتسلية. ورويدا رويدا أصبحت هذه الأحجار التي يقرعونها آلة موسيقية نقرية آلة تشينغ. في البداية استخدمت آلة تشينغ بشكل رئيسي في نشاطات الموسيقى والرقص للناس القدماء ، وفيما بعد أصبحت تعزف في الموسيقى الكلاسيكية للملوك في نشاطات الحروب وتقديم القرابين.

الجرس او الناقوس



هو اداة موسيقية ذات صوت رنان تستخدم لاغرض موسيقية وللتنبيه في الكنائس والمدارس وللتنبيه من خطر ما في بعض المناطق والمؤسسات يشبه الجرس الطبلة لكنه مفتوح من الجهة الاسطوانية الواسعة بعكس الطبلة التي تكون مكسوة بالجلد في داخل الجرس تتدلى مطرقة كروية وعندما يحرك الجرس تضرب المطرقة جوانب الجرس فيرتج الجرس محدثا صوتا رفيعا عالياالاجراس تتنوع في احجامها فبعضها لا يتعدى حجمه حبة جوز وبعضا يصل وزنه لعدة اطنان وهي عادة تصنع من المعادن وخاصة النحاس سيما الضخمة منها.

جرس سفينة

هي اداة موسيقية ذات صوت رنان .وتستخدم أيضا أجراس السفينة للسلامة في ظروفة سديم

الطبلة



هي آلة موسيقية إيقاعية عالمية وقديمة العهد. تصنع الطبلة من الفخار أو المعدن ويكون على شكل إناء ضيق الوسط عند أحد طرفيه ، ومتسع عند الطرف الآخر الذي يشد عليه الجلد الرقيق.

تاريخ الطبلة

يعتبر الطبل آلة قديمة فهو معروف منذ عام ٦٠٠٠ قبل الميلاد وكان للطبل أو بعض أنواعه منزلة كبرى عند قدماء السومريين والبابليين في بيوت الحكمة وفي الهياكل الدينية وكان صوت الطبل الكبير بالاق يعني دعوة الآلهة لأن يفرض هيبته على سكان الأرض لكي يسمعوا صوته ويخشعوا لسماعه لأنه الملهم لسائر أعمال الخير والمبرات وكانوا يخصصون للطبل الكبير المقدس الذي لا يفارق الهيكل حارساً برتبة كاهن عظيم حتى أن لقب حارس الطبل المقدس كان يعتبر من أهم الألقاب أما اسم الطبل العادي فهو في اللغة السومرية القديمة أب بضم الهمزة وفي اللغة الأكادية السامية أوبو أو أبو وإذا أضيفت للاسم لفظة تور وتعني في اللغة السومرية صغير وأصبحت كلمة أوب تور أي الطبل الصغير أو الدربكة



وكثيرا ما كان يضاف إلى اسم كلمة سو السومرية التي تعني جلد هذا إذا دخل الجلد إلى صناعة الطبل والبالاق طبل كبير مشدود عليه جلد من الجهتين ضيق الخصر وتبين الصور القديمة أنه كان يحمل على الكتف بواسطة حزام من الجلد وكان لهذا الطبل الكبير أهمية كبرى في موسيقى الهيكل وفي الموسيقى المدنية والعسكرية على السواء وكان يصنع أحياناً من خشب الأرز الثمين تقديراً لقيمته.

ومن أنواع الآلات الإيقاعية أيضا طبل مصنوع من النحاس يسمى في اللغة السومرية القديمة دوب وقد تسربت هذه الكلمة مع الزمن إلى مختلف الأمم فقلبها الهنود إلى دودي أو بدبديكا وفي القوقاس طبل يدعى دوبدبي حتى في اللغة الهنغارية الحديثة يسمى الطبل دوب ومما تجدر ملاحظته أن كلمتي بالاق ودوب كانتا تستعملان بمعنى رمزي مطلق فتعنيان الندب والصوت الحزين مما يدل على الصلة الوثيقة بين الفن الموسيقي والشعور الإنساني منذ أقدم العصور أما أكبر الطبول القديمة فهو ما كان يسميه السومريون آلا وقد يصل قطره أحيانا إلى مترين وكان يعلق بعامود أو يوضع على منصة ويقرع باليدين أو بالعصا وأحياناً يحمله رجل مختص بينما يحمله رجلان واحد من كل جهة ويرافقهما عازف البوق أو الناي وهذه الصورة وجدت في بقايا مدينة كركميش أي جرابلس السورية ومن أهم أنواع الطبول طبل يسمى ليليس وهو طبل يشد عليه جلد ثور من جهة واحدة وقد وصفت اللوحات التي وجدت في وركاء آريك في العراق طريقة صنع هذا الطبل البرونزي وتغطيته بجلد الثور ويشترطون في هذا الثور أن يكون لا عيب فيه ولم يعلق نير على رقبته وفي مراسم ذبحه أن تقام الصلوات ويرش بالماء المقدس وهنا يشترك الكهنة في وضع صور الآلهة ضمن الطبل ثم يحرق قلب الثور ويجفف جلده وينشر على الهيكل البرونزي للطبل ويعالج الجلد بالدقيق الناعم والخمر والدهن والطيب وبعد أسبوعين يعاد الاحتفال ويقرع الطبل للمرة الأولى في هيكل الآلهة العظام لكي يرفع إليهم أصوات الناس ضمن صوته العظيم ويثير في هؤلاء الشعور بالارتفاع نحو السمو والأعالي و في أغلب مناطق أفريقيا نجد أن الطبل يشكل الأداة الموسيقية الأكثر أهمية وانتشاراً ويستخدم في كافة الطقوس كما يستخدم لإرسال الإشارات لمسافات بعيدة يستخدم الطبل الآن في فرق الآلات النحاسية ويلعب دوراً أساسياً فيها.

(الموسيقى من الألف الى الياء / اعداد اوس حسين علي)

الطعريجة أو التعريجة



هي آلة إيقاع موسيقية مغربية ، تصنف ضمن التراث الموسيقيى المغربي. تصنع من الطين والجلد. يتم تزينها بزخرفات مختلفة تتميز حسب كل منطقة.
تتميز الطعريجة عن آلة الدربوكة بنوعية الجلد المستعمل في صناعتها وصغر حجمها وزخرفتها. وارتبطت الطعريجة بالمناسبات والأعياد والإحتفالات الشعبية المغربية.
كما تستعمل في العديد من الأنواع الموسيقية المختلفة ، كفن الملحون والطرب الأندلسي والدقة المراكشية وفن العيطة.

كاشيرولا (Caxirola)



هي آلة إيقاعية برازيلية إبتكرها الموسيقي البرازيلي كارلينوس براون. تتكون الكاشيرولا من سلة بلاستيكية مغلفة وقاع مسطحة ملوءة بالجزيئات الصناعية الصغيرة. يتسبب هزها بإصدار صوت موسيقي.

وهذه الآلة تشبه فوفوزيلا ، وهي مصممة ل خلق صوت أكثر ليونة من القرن الأفريقي الفوفوزيلا التي ظهرت بشكل بارز خلال نهائيات كأس العالم ٢٠١٠ ، و تستخدم عادة في ملاعب كرة القدم في البرازيل. تم اعتماد الكاشيرولا في ٢٧ سبتمبر ٢٠١٢ من قبل وزارة الرياضة البرازيلية بصفتها كأداة موسيقية رسمية لكأس العالم لكرة القدم عام ٢٠١٤ ، في محاولة لوزارة الرياضة البرازيلية وتهدف من خلالها لنشر الثقافة البرازيلية باستفادتها من بطولة كأس العالم.

وعلى الرغم من ذلك ، فإن الاتحاد الدولي لكرة القدم قد أعلن عن حظر دخول آلة الكاشيرولا الإيقاعية لمباريات كأس العالم لأسباب تتعلق بالسلامة.

مرواس



هو آلة ايقاعية صغيرة الحجم تتكون من اسطوانة خشبية مجوفة قطرها ١٥ سم وطولها ١٥سم أيضا يشد عليها من الناحيتين قطعتين جلديتين يطلق عليها (الرقمة) ويتم الشد بواسطة خيوط سميكه.

أصل المرواس من الهند ويستخدم أيضا في عدن وجنوب الجزيرة العربية لذا يحتمل أن يكون الكويتيين قد جلبوه من الهند أو اليمن خلال رحلاتهم التجارية في القرن التاسع عشر.

بعد أن تم استيراده من الهند وصل إلى المملكة العربية السعودية وخصوصا مدينة الاحساء ولقد اشتهروا بالعزف عليها ومن ثم انتشرت إلى دول الخليج العربي.

يستعمل المرواس في الكويت والبحرين وقطر كآلة إيقاعية لفن الصوت فقط بأنواعه العربي والشامي والخيالي.

ويقول الباحثون والمؤرخون الموسيقيون أن فن الصوت كان يعتمد في ايقاعه على نقرات ريشة العازف على العود التي كانت رتيبة خالية من الابداع لتقيدها بالزمن الايقاعي للصوت إلى أن تم جلب آلة المرواس بواسطة الفنان الكويتي عبد الله الفرج وأضافه إلى ايقاع الصوت فأفسح مجالا للعازف أن يبرز مهاراته في العزف والغناء.

وفي جلسات السمر (السمرات) يكون هناك عدد كبير من العازفين على المراويس يتراوح بين ٣ إلى٦ عازفين ، ويكثر استخدام الحليات والتداخلات الايقاعية أو مايطلق عليه (التكسر) أما في التسجيلات فيفضل الكثير من المطربين الاكتفاء بمرواس واحد فقط للحفاظ على صفاء ونقاوة التسجيل.

المصفقات

من الالات الموسيقية القديمة انتشرت في مصر الفرعونية
والمصفقات عبارة عن أدوات موسيقية منتشرة في مصر القديمة مصر الفرعونية. كانت تنحت من قطعة واحدة من عظم فرس النهر على شكل زراع بكفين وتشطر إلى نصفين. وبها ثقوب موجودة عند الطرف العلوى يدل على أنها كانت تربط معاً وتمسك في يد واحدة.
وجد زوج من المصفقات نُحت عليها أسماء الملكة تي والأميرة مريت آتون التي كانت أختاً لزوجة توت عنخ آمون بمقبرته وهم يمتازون بأن حالتهم جيدة.

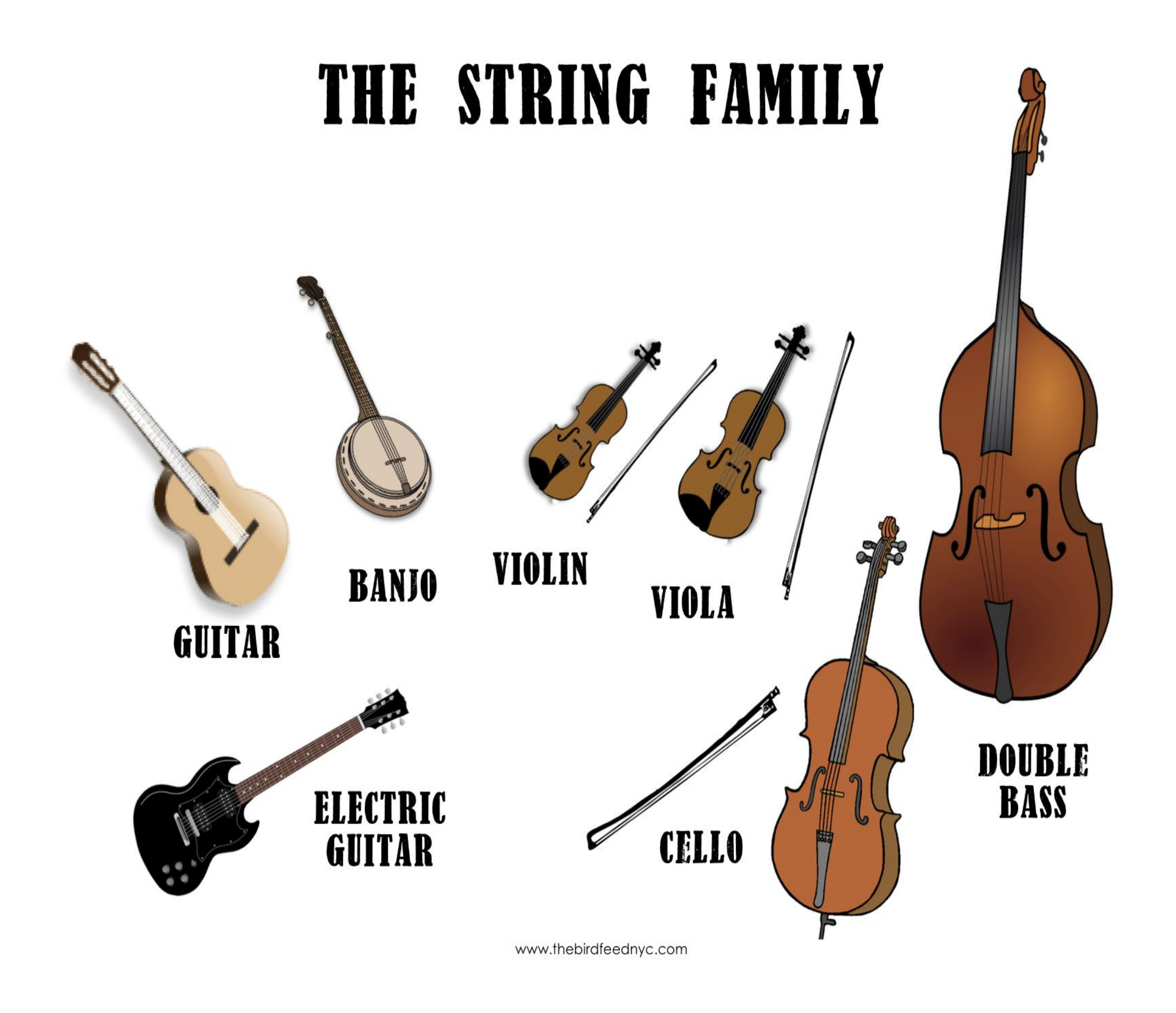
هاجر

هي آلة إيقاعية (طبل أسطواني الشكل كبير) تستخدم في الرقصات الشعبية في جنوب الجزيرة العربية والخليج العربي وتحديدا اليمن و جنوب السعودية.

(الموسيقى من الألف الى الياء / اعداد اوس حسين علي)

(الموسيقى من الألف الى الياء / اعداد اوس حسين علي)

٢ - آلالات الوترية



يقصد بها الآلات الموسيقية التي تعتمد على الأوتار المشدودة لتوليد الأصوات ومنها:

الآلات الوترية المجوفة

وتضم هذه المجموعة أربعة آلات متشابهة في الشكل ، ولكنها مختلفة في الحجم. ويشد على كل منها أربعة أوتار تختلف من حيث السُمك ، وبالتالى فهي تختلف في الطبقة الصوتية التي تُصدرها. والآلات الوترية تكون أكبر آلات الأوركسترا عدداً. والآلات الأربع التي تتكون منها مجموعة الآلات الوترية في الأوركسترا.

الآلات الوترية ذات القوس

هي فرع من الآلات الوترية والتي يتم العزف عليها باستخدام قوس يمرر على الأوتار. يؤدي تمرير القوس على الوتر إلى حدوث اهتزازات تولد الصوت من الآلة الموسيقية.
أمثلة على الآلات الوترية ذات القوس:

- كمان
- كمان متوسط (فيولا)
- تشيلو
- كمان أجهر (كونترباص)
- كمان الساق



كمان - فيولينة (Violin)



وصلت آلة الكمان إلى شكلها المعروف حاليا على عائلات : أماتى (Amati) وستراديفارى (Stradivari) وجوارنيرى (Guarneri) في إطاليا خلال القرن السابع عشر ، وأوائل القرن الثامن عشر. وقد استقر شكلها منذ ذلك الحين. وتُصنع آلةالكمان من تسعه وسبعين قطعة منفصلة على الأقل. ويُشد عليها أربعة أوتار مختلفة السمك ، وتصدر النغمات عندما يمرر العازف القوس على أوتار الكمان. كما أن العزف قد يحنى القوس جانبا ، ويعزف الأوتار باصبعه فيما يعرف باعزف نبراً وأحيانا يطلب المؤلف الموسيقى من العازف ان يستخدم كاتم الصوت (. (Pizzicato.
(Sordino) وهي قطعة من الخشب أو المعدن أو المطاط ، تشبه المشط وتثبت على الفرس - وهي قطعة الخشب المستعرضة الموجودة على صدر آلة الكمان والتي تشد عليها الأوتار ، فيخفت الصوت ، ويتغير لون النغمات الصادرة منها. وآلة الكمان هي أكثر الآلات الموسيقية المحببة إلى كل نفس ، لاقترابها من طبيعة الصوت البشرى. وفى الأركسترا تقسم آلات الكمان إلى مجموعتين ، هي مجموعة آلات الكمان الأولى ، ومجموعة آلات الكمان الثانية.

فيولا (Viola)



وهي تشبه آلة الكمان تماما ، وتعزف بنفس طريقتها ، غير أنها أكبر قليلا في الحجم وأطول حوالي ٧ سم ، وحيث أن طولها يبلغ ٤٣ سم تقريبا ، وبالتالى فهي أغلظ في الصوت. وقد بدأ استخدام آلة الفيولا في أواخر القرن السابع عشر الميلادى .

تشللو (Cello)



وهي أكبر من آلة القيولا ، فالعازف يمسكه بين فخذيه وهو جالس ، وقوس التشيللو أقصر وأكثر سمكا من قوس كل من الكمان والفيولا. وقد أصبحت بلة التشيللو من الآلات المحببة منذ القرن السابع عشر ، ويسند لها المؤلفون عادة أدوار بارزة سواء كآلة منفردة أو عندما تعزف في مجموعة.

كونترباص (Double Bass)



آلة ضخمة الصندوق المصوت ، ولذلك يضطر عازفها أن يظل واقفا ، وفى التدريبات الطويلة يجلس العازف على كرسى مرتفع.
وصوت آلة الكونتراباص غليظ وأجش. وهو يمثل مع باقى إلىلات الغليظة الصوت في المجموعات الأخرى في الأركسترا ، الأساس الذي يبنى عليه الصرح النغمى للموسيقا.
وتعزف آلة الكونتراباص نبراً (Pizzicato) بالإضافة إلى استخدامها على النحو في أداء موسيقا الجاز (Jazz) والموسيقا العربية.

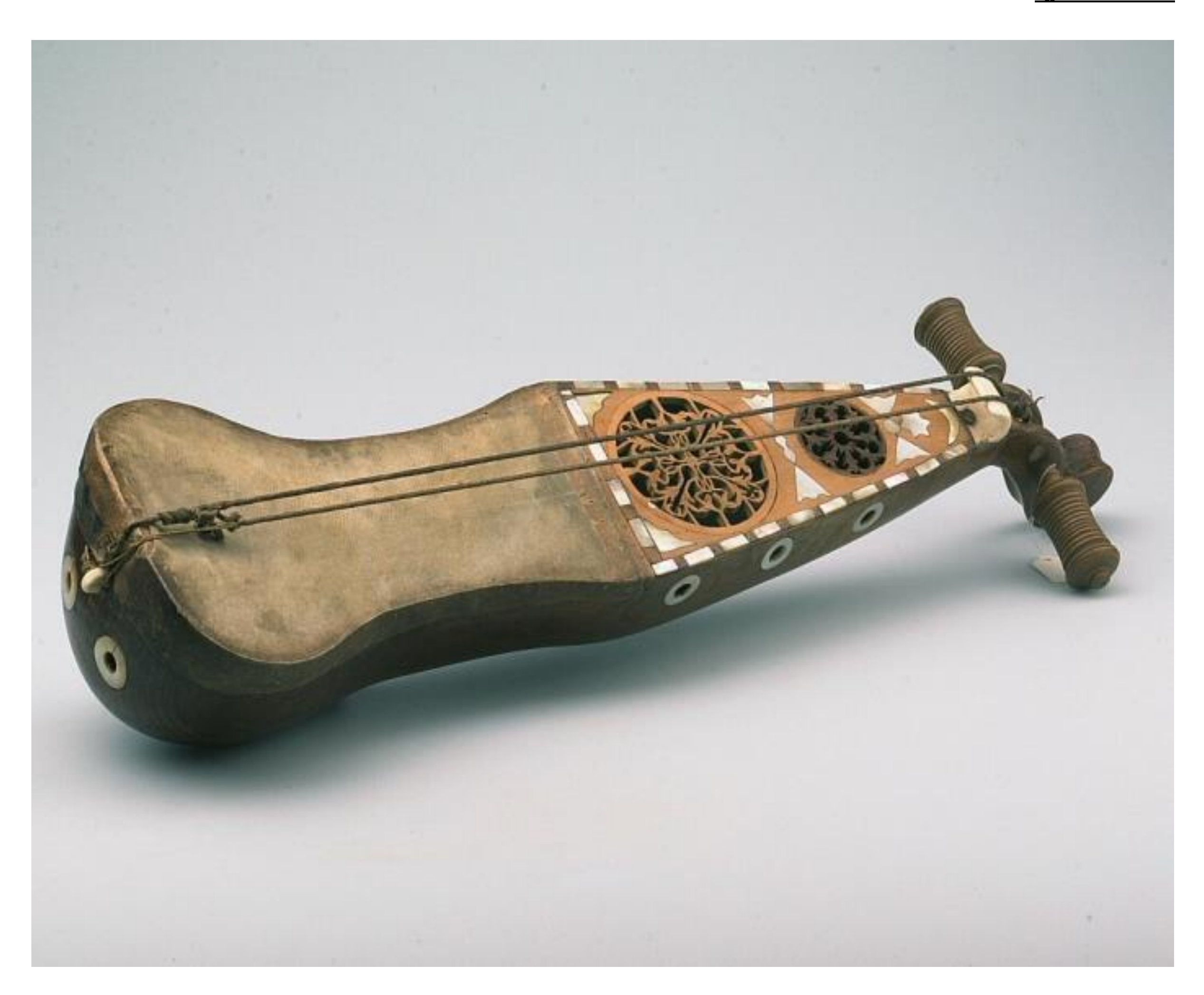
الأرهو



هي من أهمّ الآلات الموسيقية الوترية الصينية التقليدية. تتكون من مكونات بسيطة هي ذراع خشبي رفيع طوله حوالي ثمانين سنتيمترا ، ووترين على الذراع الخشبي ، وأنبوب على شكل فنجان قهوة تحت الذراع ، وقوس مصنوع من ذيل حصان. صوت آلة الأرهو قوي التعبير ، حتى يستطيع أن يقلد صوت غناء الإنسان. لذلك ، يسميها بعض الناس "كمان صينية".

وتستخدم آلة الأرهو دائما في التعبير عن المشاعر العميقة لأن صوتها حزين قليلا. يرجع تاريخ آلة الأرهو إلى أسرة تانغ الملكية من القرن السابع إلى القرن العاشر الميلاديين ، وانتشرت هذه الآلة وسط أبناء الأقليات القومية في شمال غربي الصين في ذلك الوقت.

القومبري



القومبري اصل هده الكلمة عربي ومعناها الموسيقى التقليدية الخالية من أي آلة عصرية وهي عبارة عن قرقابو آلة حديدية اصل اختراعها يهودي قديما وهي متطورة لكن لم تخالف المنهاج القديم ، آلة تشبه القيثارة الحديثة لكنها تخالفها في بعض التراكيب وتسمى القومبري وهي اصل الكلمة

هاجوجه

هي آلة موسيقية وتريه اشبه بالعود مبطنه بالجلد مقل الطبل ذات تهيج الشجون لذا سميت الهاجوجه يستعملها الفنانون المغاربه مثل فرقة جيل جيلاله وناس الغيوان والمشاهب وغيرهم.

البانجو Banjo



هي آلة موسيقية وترية. ويتكون جسمه من طبلة صغيرة من جلد حيواني أو بلاستيك رقيق مشدود حول إطار دائري أشبه بالدف وغالباً ما يكون معدنياً متصلاً برقبة أو زند على شكل ضلع طويل تمر فوقها أوتار موصلة بمفاتيح شد داخل علبة الملاوي.

هذا البنية هي التي اعطت للبانجو صوته المميز حيث تصدر النقرة على أوتاره صوتاً سريعاً ولكنه رناناً قوياً. واستمد البانجو اسمه من بنجر ، وهي آلة موسيقية أفريقية.

أنواع البانجو

للبانجو عدة أنواع في مختلف الأشكال والأحجام ومنها:

- بانجو البلوز
- بانجو الريشة
- بانجو التينور
- بانجو العود
- بانجو الغيتار
- بانجو البزق



وظهرت أول اشكال مبسطة للبانجو مع الأفارقة الذي تم جلبهم إلى أمريكا والذين قاموا بتطويره من آلات أفريقية مشابهة.
ويرتبط البانجو بشكل عام بموسيقى البلوز الأمريكية قبل أن يشاع استخدامه في القرن التاسع عشر.

تهجين البانجو

هناك عدد من الآلات الموسيقية التي يتم تهجينها - أي استبدال جزء منها بجزء من البانجو - وعادة ما يكون ذلك في شكل تركيب صندوق الصوت في البانجو (غالباً بأوتاره) مع رقبة آلة موسيقية أخرى كان هذا الإتجاه في صناعة الآلات الموسيقية شائعاً في العقود الأولى من القرن العشرين وربما كان الغرض ورائه هو الاستفادة من الميزة الصوتية للبانجو في تقوية أصوات الآلات الموسيقية الوترية الأخرى ، يحدث هذا في وقت لم تكن فيه التقوية الكهربائية لصوت الآلة الموسيقية قد أكتُشِفت بعد وهناك تركيبة أخرى تستخدم فيها رقبة بانجو ذات أوتار خمسة مع صندوق صوت خشبي كما في حالة البزق. وهي حالة نادرة في كل الأحوال.

أوتار البانجو

تتعدد أوتار البانجو من أربعة إلى خمسة وستة ، بل هناك بانجو يعمل بوتر واحد ، كما تختلف المواد التي تصنع منها الأوتار ، وعادة ما تصنع الأوتار من مواد معدنية ولكن هناك فرق من عازفين في الولايات المتحدة تستخدم أوتاراً مصنوعة من خيوط النايلون بل هناك من يستخدم أوتاراً مصنوعة من إمعاء الحيوان الدقيقة.

طريقة عزف البانجو

يتم عزف معظم آلات البانجو برشية العزف ، ولكن من الممكن عزفه بالاصابع (كما في بانجو الغيتار أو بانجو البلوز)

باريتون

هي آلة موسيقية وترية حظيت بشعبية واسعة خلال القرن الثامن عشر الميلادي. وهي تتألف من عَتَب (أو صفحة أصابع كأصابع العود) وستة أوتار.

تيدينيت

هي آلة عزف موسيقية موريتانية يستخدمها الرجل وهي كالعود ولها اربعة اوتار او خمسة وقيل ان الفنان الراحل شيحنا ولد اباشة قد اضاف لها وترا سادسا.
وتتكون هذه الآلة من الاجزاء التالية :
١ - القدح أو ب الحسانية الكدحة : وهو مقطوع من جذع شجرة تسمى محليا آدرس أو قد تكون آمور وهو شجر الغضي ويكون على شكل بيضوي ومجوف وكلما زاد حجمه زاد صوت الآلة.
٢ - الجنبة : أو الجل أو الجلد بالعربية : ويكون من جلد البقر أو الإبل ويغطي القدح لخراب: تكون على أطراف ظهر القدح ، يربطها العازف بحبل رقيق أو خيط يلفه حول رقبته.
٣ - لوتـــاد : وهي اعواد صغيرة تساعد على تثبيت الجلد على القدح.إلسيور : وهي عبارة عن خيوط تصنع كذلك من الجلد وتساعد على تثبيت الأوتار على.
٤ - الأوتار : وكانت في الأصل تاخذ من شعر ذيول الخيل اما في يومنا هذا فتستخدم خيوط النايلون مثل التي توجد في صنارة الصيد البسيطة, والاوتار اربعة أو خمسة وهي اما اوتار طويلة وهي لمهار ومفردها مهر والتِشبطن ومفردها التاشبط وهي الأوتار القصيرة.
٥ - العود : وهو عصى التيدنيت ويأخذ من شجرة سانغو أو شجرة آمور والغضي آنفة الذكر وتثبت علية السيور ويعزف عليه باليد اليسرى.التامونانت أو الصيدح : وتستحدم لرفع الأوتار عن بعضها البعض وكذلك لرفعها عن الجلد.
٦ - الفـــــــم : فتحة شبه مستديرة الشكل تكون في الجنبه عند نهاية.
٧ - القشوة : هي قطعة نحاسية ، توضع عند نهاية طرف العود المعاكس "للفم" لتجميل شكل الآلة وتساعد أيضا في تضخيم الصوت.
٨ - الحربه : توضع على القشوة ولها عند أطرافها أسلاك حديدية ، تساهم أيضا في تضخيم الصوت وضبط الإيقاع.السلاسل : توضع تحت الأوتار ، على الجنبه وتربط أطرافها ب"لخراب" وهي كالحربه تساعد في تضخيم الأصوات الإيقاعية وتزيد من هارمونيا المعزوفات الموسيقية.

القِيثَارَة أو الغيتار أو الجيتار (Guitar)



آلة موسيقية وترية باوتار مدقوقة. وتعزف باستعمال الأصابع أو بإضافة ارتعاش الأوتار في الجسم والمقبض يصدر النوتات ولها صندوق بفتحة في أعلاه أو جسم رقيق بدلاً من الصندوق كلاهما يمتد منه ذراع طويل ينتهي بستة مفاتيح ثلاثة على كل جانب من أعلى الذراع وهي مخصصة لشد وضبط شد الأوتار التي تكون من المعدن أو من النايلون. يبلغ المجال الصوتي للغيتار حوالي ثلاثة أوكتافات. تقسم ذراع الجيتار الكلاسيكي ٢٠ إلى موضعاً بالإنجليزية (Fret) بيمنا تحتوي ذراع الجيتار الكهربائي غالبا على ٢٤ موضع.
توجد عدة أنواع من القيثارات (اكوستيك ، كلاسك ، كهربائي ، بيز كيتار) كلهم ينحدرون من القيثارة التقليدية ولهم نفس الخاصيات وتقنيات اللعب مع الاضافات الصوتية التي تميز هذه العائلة من الآلات الموسيقية. شعبية القيثارة تدعمت مع الانتشار العالمي للموسيقى الانقلوساكسونية في أرجاء العالم (الجاز ، بلوز ، روك ، بوب)

أصول الة الجيتار

تعتبر آلة القيثارة من أقدم الآلات التي عرفها الإنسان ، فقد جاء وصفها في كثير من الوثائق والمخطوطات التي تعود للتاريخ الفارسي والرومي. جلب المورسكيون أول الجيتارات التي وصلت أوروبا إلى إسبانيا في القرن العاشر. الشكل الحديث ظهر في هذا البلد ، بعد عدة تطورات للجيتارات اللاتينية والموريسكية ، بدون شك مرورا بالفيويلا ورغم أنها قريبة من العود إلا أنها تمثل عائلة مختلفة وتطورهما منفصل.و مهما طرأعليها من تغيرات متتالية فإنها تظل محتفظة بأصالتها منذ خرجت للوجود كآلة شعبية لا تضاهى.
لوحة "لاعبة القيثارة" لجون فرمير فان دلفتانطونيو دو توراس صانع إسباني أعطى للقيثارة الشكل والحجم الذي تأخذه الجيتار التقليدية اليوم.



الاعدادات القياسية لدوزان الأوتار القياسي

١. مي (Mi) أو E
٢. لا (La) أو A
٣. ري (Re) أو D
٤. صول (sol) أو G
٥. سي (Si) أو B
٦. مي (Mi) أو E

ويمكن استعمال جهاز الدوزان الاوتوماتيكي (Tuner) لضبط دوزان الاوتار



وان الخاصيات العامة للكيتار هي إحدى خاصيات التيارات الموسيقية المنتشرة في العالم كالروك والجاز ، تستعمل أيضا في الموسيقى الكلاسيكية والتقليدية (جنوب أمريكية ، سلتية...) مع البيانو هي الآلة الأكثر استعمالا في العالم.

الجيتار الكلاسيكي (Classical guitar)



هو أشهر أنواع آلات الجيتار وأكثرها شيوعاً ، وهو آلة موسيقية وترية باوتار مدقوقة. تعزف باستعمال الأصابع. يحتوي على ٦ أوتار مصنوعة من النايلون : ٣ منها مغلفة بالنحاس. وضعت خصائص الشكل الحالي لهذه الآلة في القرن التاسع عشر للميلاد.
رغم شبهه الظاهري بأنوع الجيتار الأخرى كجيتار الفلامنكو والجيتار الصوتي ، إلا أن للجيتار الكلاسيكي مواصفات تميزه عن باقي الأنواع و تكسب صوته ميزة خاصة. فيمكن ان يكون له صوت عالى او صاخب وممكن ان يكون صوته منخفض ورقيق

أجزاء الجيتار الكلاسيكي

- بنجق
- مشط
- مفاتيح
- أسلاك الزند
- الزند
- الكعب
- الجسم
- الفرس
- الظهر
- لوحة الصوت (وجه الجيتار)
- أطراف الجسم
- القمرية (فتحة الصوت)
- الأوتار
- الجسر
- الفريتات

المواصفات المميزة

- نظراً لكون الجيتار الكلاسيكي آلة صوتية فإن الصوت يتضخم داخل جسم الجيتار دون الحاجة لمضخم صوت خارجي.
- الجيتارات الكلاسيكية لها ٦ أوتار.
- جميع الأوتار مصنوعة من النايلون ، و تكون أوتار الباص العليا مغلفة بالنحاس.
- لأوتار النايلون شد أقل بالمقارنة مع أوتار الجيتار الأكوستيك المعدنية. لذا يمكن صنع زند الجيتار من الخشب دون الحاجة إلى تدعيمه بأسياخ من الحديد.

الأداء

يعتمد اللعب على آلة الجيتار على مبدأ اهتزاز الأوتار وتغيير أطوالها مما يؤدي إلى اختلاف طول الموجة الصوتية الصادرة و بالتالي تغير النغمة أو النوتة الناتجة. تحدث اهتزازات الأوتار عبر ضرب الوتر بروؤس أصابع (اليد اليمنى عادة) أو باستخدام ريشة العزف ،

الجيتار الكهربائي (Electric guitar)

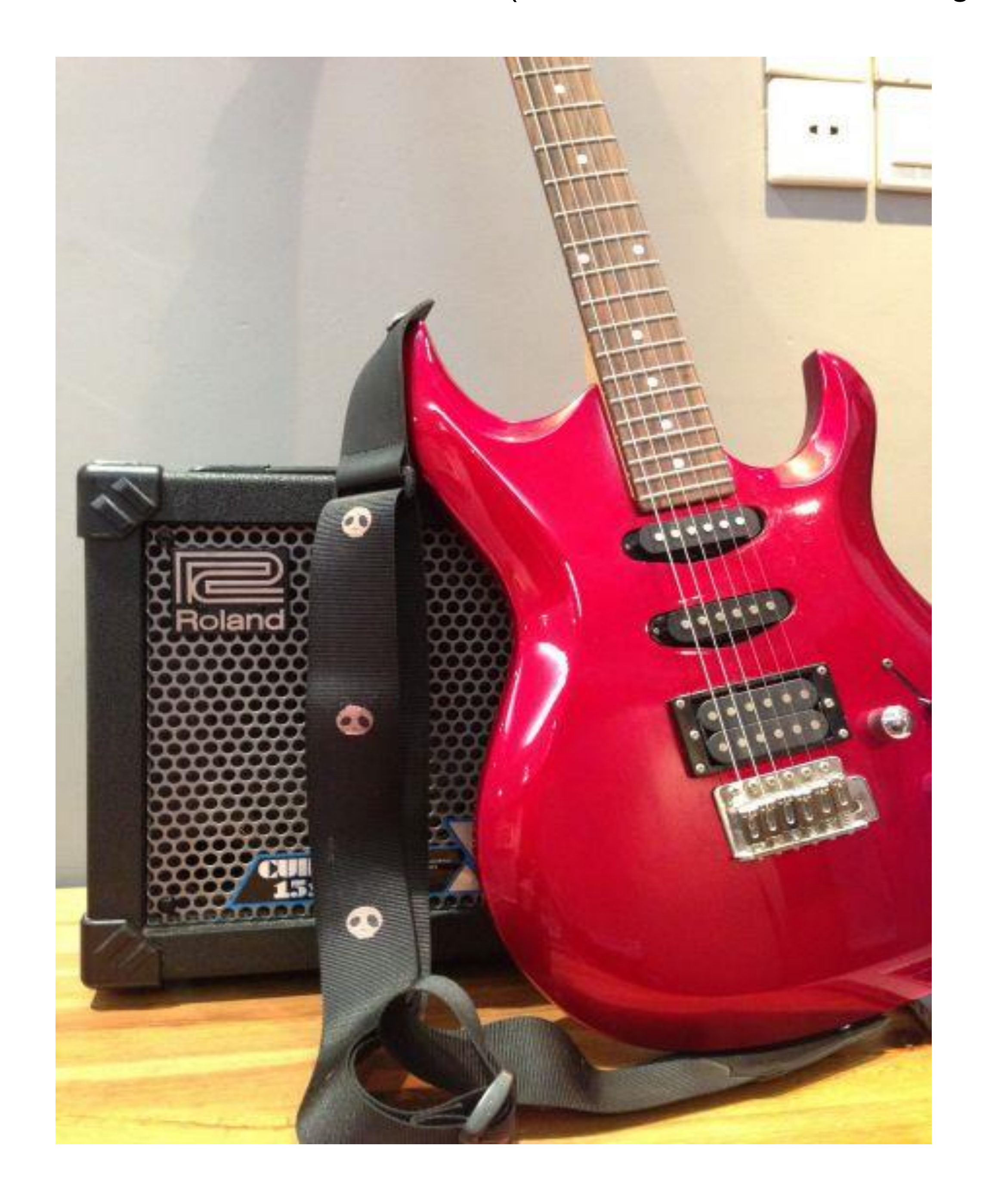


هي الجيتارة التي تستعمل مبدأ الحث الكهرومغناطيسي لتحويل إهتزازت الأوتار إلى إشارات كهربائية.

تاريخها

يعتبر الجيتار واحد من أفضل المرشحين لاستعماله مع مضخمات الصوت ، بسبب خصائصه الصوتية وإمكاناته كأداة منفردة الألحان. وأصبحت الحاجة لجيتار يستعمل المضخمات الصوتية ملحةً جداً في خلال عصر الفرقة الكبيرة.
وفي عام ١٩٣٢ ظهر أول جيتار يستعمل مضخمات صوتية في الأسواق. وظهر أول جيتار من نوع جيبسون في الأسواق عام ١٩٣٦ وكان اسمه ES - ١٥٠ ويرمز الحرفان E وS إلى كلمتي Electric Spanish ومعناها (الإسباني الكهربائي) والرقم ١٥٠إلى سعره والذي كان ١٥٠ دولار ، وطبعاً كان معه مضخم صوت خاص به. كان هذا النموذج مصمم من ملف واحد ورافع على شكل شريط سداسي ، والذي صمم من قبل والت فولر ، وأصبح يعرف لاحقاً باسم رافع (تشارلي كريستيان) ، وهو عازف جاز وكان من أوائل من عزف على النموذج الأول لجيبسون. في الأصل تمت صناعة الجيتار الكهربائي من قبل (صانعي الجيتارات العادية ، وعشاق الأدوات الإلكترونية) ، وقد جرب مطور الجيتار ليه بول بوضع مايكروفونات على الجيتار. بعض الجيتارات الكهربائية الأولى كانت على شكل جيتار عادي مجوف جسمياً وكانت لها روافع تنجستن Tungsten وقد قام جورج بوشامب بتطوير جيتار كهربائي مع مضخم صوت في عام ١٩٣١.

أما الإنتاج التجاري فقد بدأ في أواخر الصيف من عام ١٩٣٢ من قبل إلكترو باتنت إنسترمنت كمبني (Electro - Patent - Instrument Company) في لوس انجلوس ، وقد شارك فيها أدول ريكنباكر وبول بارث وجورج بوشامب (المخترع) .
الجسم الخشبي للنموذج التجريبي صنعه هاري واتسن وهو رجل حرفي كان يعمل في شركة ناشونال ريسافانيك جيتار (National Resophonic Guitar Company) وهي المكان الذي التقى فيها هؤلاء الرجال. وفي عام ١٩٣٤ تم تغيير اسم الشركة إلى ريكنباكر إلكترو سترنجد إنسترمنت كمبني (Rickenbacker Electro Stringed Instrument Company)



وأقدم عرض تم تسجيله على جيتار كهربائي مع مضخم صوت كان في عام ١٩٣٢ من قبل جيج برور. وأول تسجيل أستخدم فيه جيتار كهربائي كان على نمط عازفون هاواي ، بالإضافة إلى أندي لونا في ١٩٣٣. بوب دن من فرقة ميلتون براونز ميوزيكل براونيز (Milton Brown's Musical Brownies) قام بتقديم جيتار هاواي الكهربائي وتم استعماله للإغاني الشعبية (الكانتري) .

وفي عام ١٩٣٥ قامت شركة ديكا للتسجيلات بالتخلي كلياً عن نمط هاواي والتحول إلى الجاز والبلوز. كان ألفاينو راي هو من حمل آلته وقام بعرض حي أمام مجموعة كبيرة من الناس وقد قام لاحقاً بتطوير دواسة الجيتار لشركة جيبسون.

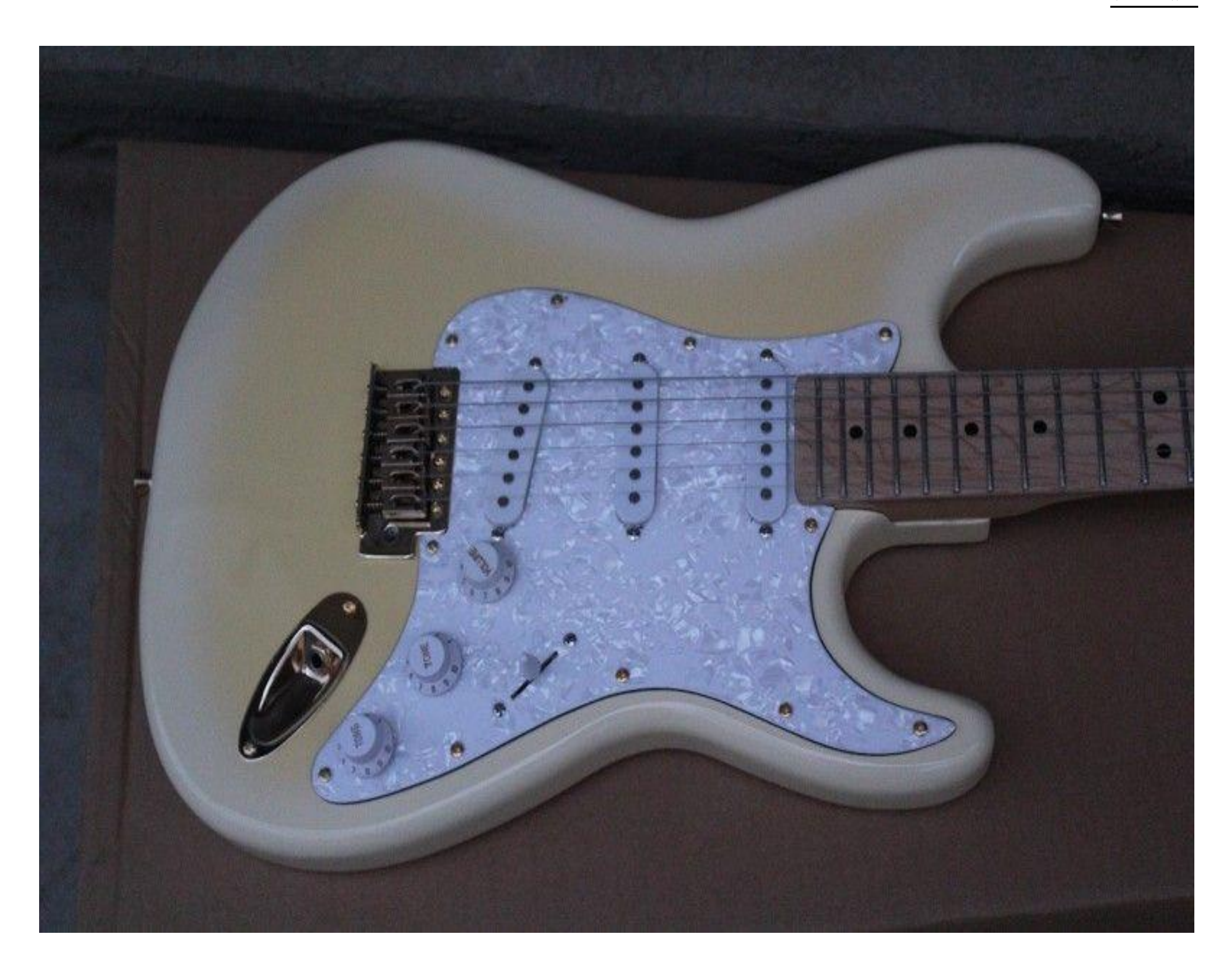
وأول تسجيل للجيتار الإسباني الكهربائي كان في دالاس ، في سبتمبر ١٩٣٥ ، في خلال جلسة مع فرقة (روي نيومن اند هيز بويز) وهي فرقة (كانتري) قديمة ، قام عازف الجيتار جيم بويد باستعمال جيتاره الكهربائي لتسجيل ثلاث أغاني.

وكان هؤلاء الأشخاص من أنصار الجيتار الكهربائي عند ظهوره وهم : جاك ميلر وألفاينو راي وليه بول وداني ستيورات وجورج بارنز وفلويد سميث وبيل برونزي وتي بون ووكر وجورج فان إبس وتشارلي كريستيان وتامبا ريد وميمفس ميني وآرثر كروداب.

هؤلاء هم أول شركات تصنيع للجيتار الكهربائي : ريكنباكر في ١٩٣٢ ودوربو في ١٩٣٣وأوديو ڤوكس وڤولي تون في ١٩٣٤ وڤيجا وابيبون وجيبسون في ١٩٣٥ وتبعهم العديد من الشركات في ١٩٣٦.

(الموسيقى من الألف الى الياء / اعداد اوس حسين علي)

فيندر



في عام ١٩٤٦ ، قام عامل تصليح الراديو وصانع مضخمات الصوت (ليو فيندر) بصنع أول جيتار ناجح تجارياً ، وكان مألفاً من رافع مغنطيسي واحد ، وتمت تسميته إسكواير بالإنجليزية (Esquire) أما نسخة الإسكواير الذي يحتوي على رافعتان سمي برودكاستر (Broadcaster) لكن شركة جرتش (Gretsch) كان تسوق جهاز طبول بنفس الاسم ، لذلك تم تغيير اسم الجيتار من برودكاستر إلى تيليكاستر (Telecaster) .
وفي عام ١٩٥٤ ، قام فيندر بتقديم الستراتوكاستر (Stratocaster) أو ستراتو ، وقد وجد أنه نسخة فاخرة وويختلف عن المنتجات المعروضة في ذلك الوقت لاحتوائه على تطويرات وتعديلات كثيرة عن التيليكاستر. وتم إعطاء الفضل إلى ليو فيندر عندما قام بتطوير أول جيتار جهير في عام ١٩٥١.

فوكس



في عام ١٩٦٢ ، قامت شركة ڤوكس بتقديم بينتاجنول فانتوم جيتار أو جيتار الشبح الخماسي (Pentagonal Phantom Guitar) والذي صنع أصلاً في إنجلترا ، ولكن لاحقاً أصبح يصنع في إيطاليا.
وبعد عام أنتج جيتار اخر اسمه تير - دروب شيبد مارك ٦ (Teardrop - Shaped Mark VI) وقد أعطي بريان جونز (عازف جيتار فرقة ذا رولينغ ستونز) النسخة التجريبية منه وتبعه جوني ثاندرز من فرقة نيويورك دولز.

البنية وأجزاءه

وبما أن بنية الجيتار تحتوي على اختلافات كثيرة ، مثل نوع المادة المصنوع منها جسم الجيتار أو شكل جسم الجيتار أو تركيبة الرقبة والجسر والروافع ، لكن هناك صفات مشتركة عليها أن توجد في كل جيتار وفي ادناه شرح لأجزاء الجيتار.

- رؤوس الآلة
- قضيب دعم
- دليل الأوتار
- الجوزة
- لوحة الأطواق
- علامات اللوحة المرصعة
- الأطواق
- الرقبة المشتركة
- رافعة الرقبة
- رافعة الجسر
- السرج
- الجسر
- مدوزن فاين
- ذراع الاهتزاز
- محدد تغيير الرافعة
- مقابض تغيير الصوت والنغمة
- موصل كهرباء
- أزرار لتعليق الجيتار على جسم العازف
- أوتار الجهير
- الأوتار الثلاثية

الباص جيتار

آله موسيقية تشبه الجيتارويمكن أن تحتوي على ٤ أو ٥ أو ٦ اوتار اما الشائعة عموما فتحتوي على ٤ أوتار ويسمى أيضا الجيتار الجهير ، ويختلف صوت الباص جيتار عن الجيتار الاليكتريك بشكل كبير ، ونغمته الموسيقية عميقه ودافئه و يستخدم تقريبا مع كل أنواع الموسيقى و مع فرق الروك ان رول خصوصا ولا تكاد فرقه تستغني عن هذه الآلة ، العزف عليها صعب جدا لكنه رائع عندما تتقنه و لا يمكنك العزف على الباص جيتار بدون تعلم العزف على الجيتار العادي لأن لهما نفس المبادئ قليل من يعزف عزف منفرد على الباص جيتار لانها يجب أن تكون مصحوبة بألات أخرى.

دونغ بو لا (冬不拉)



آلة وترية نقرية قديمة لقومية القازاق. وفي بعض الأسر القازاقية يستطيع كل أفرادها عزف بضع مقطوعات. وفي اللغة القازاقية تعني كلمة "دونغ" صوت عزف الآلة ، وتعني "بو لا" دوزنة الآلة. ولآلة دونغ بو لا تاريخ طويل حيث انتشرت في منطقة شينجيانغ الصينية في القرن الثالث قبل الميلاد. جسم آلة دونغ بو لا مصنوع من الخشب ، وشكلها مثل ملعقة كبيرة. وهي آلة موسيقية تصاحب المطربين المحليين لقومية القازاق أينما يذهبون ، وفي اليل يعود الناس إلى البيت ويعزفونها ويغنون ويرقصون مع أفراد الأسرة ، ويتمتعون بسعادة وبهجة الأسرة.

ره وا فو (熱瓦甫)



هي آلة وترية نقرية يحب أبناء قوميات الويغور والطاجيك والأوزبك العزف عليها. ظهرت هذه الآلة في القرن الرابع عشر الميلادي ، أي أن تاريخها يعود إلى قبل أكثر من ستمائة سنة. وفي تلك الفترة كان لمنطقة شينجيانغ تبادل اقتصادي وثقافي كثير مع القوميات المختلفة داخل الصين وخارجها ، الأمر الذي ساعد أبناء قومية الويغور مع فهم خصائص الآلات الموسيقية الأخرى واخترع بعض الآلات الموسيقية الجديدة على أساس آلاتهم القومية التقليدية ، وتجسد ذلك في آلة ره وا فو.

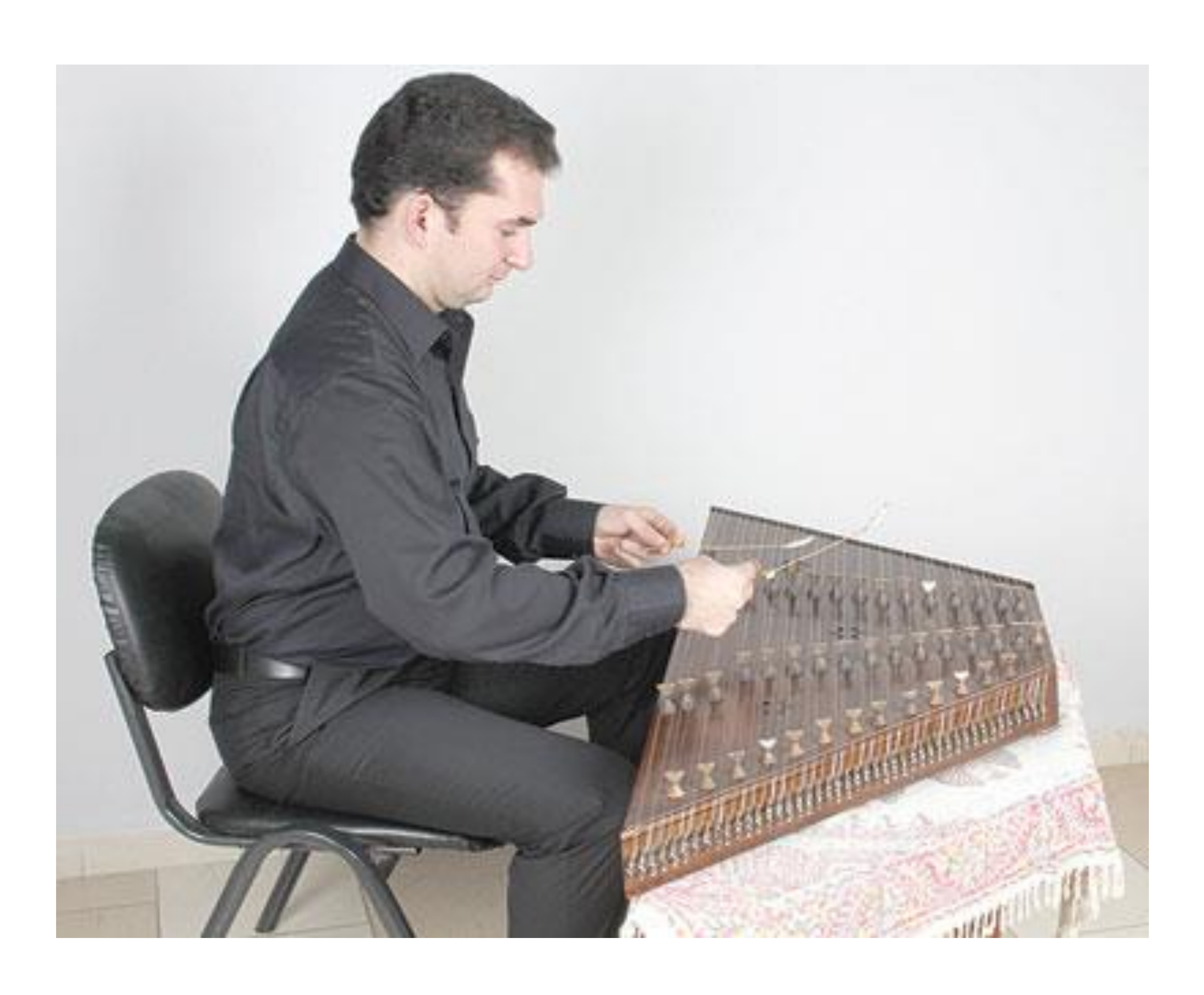
وغالبا ما تصنع آلة ره وا فو من الخشب بشكل خاص ، لها ذراع طويل رفيع طرفه الأعلى أعوج ، وفي طرفه الأسفل علبة رنانة بشكل نصف كرة. ولآلة ره وا فو ثلاثة أوتار أو خمسة أوتار أو ستة أو سبعة أو ثمانية أو تسعة أوتار. والمعتاد هو أن ينقر العازف الوتر الخارجي لينتج اللحن ، وترنّ الأوتار الأخرى مصاحبة له ويوجد منها عدة أشكال.

السَنْطُور (بالفارسية : سنتور)



آلة موسيقية وترية شبيهة بآلة القانون ، ولكنها تختلف عن القانون في طريقة العزف.
فالقانون يتم العزف عليه بريشتين مصنوعتين من الفضة تلبس في سبابتي يدي العازف اليمنى واليسرى ، ثم ينقر بهما على الأوتار التي أمامه.
أما السنطور فان العزف يتم بالضرب على اوتاره بمضربين صغيرين من الخشب, ويقوم بتبديل الأصوات بتحريك الحمالات التي تسند الأوتار وهي عادة مصنوعة من الخشب.
تعتبر ان أول حضاره عرفت باستخدام السنطور هم البابليون الذين جسدو السنطور في ملاحمهم التاريخية مثل ملحمه كلكامش. مع وجود رقميات نقشت عليها آلة السنطور.
يعتبر السنطور آلة مصاحبة (للجالغي البغدادي) و المقام العراقي, فله الدور الكبير في السيطرة على إيقاع الاغنية ونقل المفردات الموسيقية.
مر شكل السنطور عبر الوقت فقد كان على شكل علبة مستطيلة ذات أوتار معدنية. تطور بعدها إلى شكله الحالي فهو الآن على شكل خشبة من الجوز وأوتاره من البرونز, وهي متساوية في السمك وعددها أثنان وتسعون وتراً.

يعتبر السنطور من الآلات الموسيقية صعبة الاستخدام هذا الذي تسبب في قلة العازفين عليها.



يدرس العزف على آلة السنطور في معهد الفنون الجميلة في العراق قسم الموسيقى الشرقية.
ومن بين الاساتذه البارزين في هذا المجال قاسم عبد من العازفين المتخصصين في هذا المجال.

القانون



هي آلة موسيقية وترية من الآلات البارزة في التخت الشرقي والعزف المنفرد ، وهي أغنى الآلات الموسيقية أنغاما وأطربها صوت ، حيث أخذت مكانا مرموقا بما تتميز به من مساحة صوتية واسعة ، فهي تشمل على حوالي ثلاثة دواوين اي (اوكتاف) ونصف الديوان تقريبا ، وبذالك فإنها تغطي كافة مقامات الموسيقى العربية ، ولهذا السبب تعتبر آلة القانون بمثابة القانون أو الدستور لكافه آلات الموسيقى العربية ، حيث نستطيع أن نقول إن آلة القانون هي الآلة الأم والآلة الأساسية عند الشرق مشابها بذلك آلة البيانو عند الغرب وأهميتها ، وذلك لاعتماد باقي الآلات الموسيقية عليها في ضبط ودوزنة آلاتهم إضافة إلى تمركزها في وسط الأوركسترى العربية.

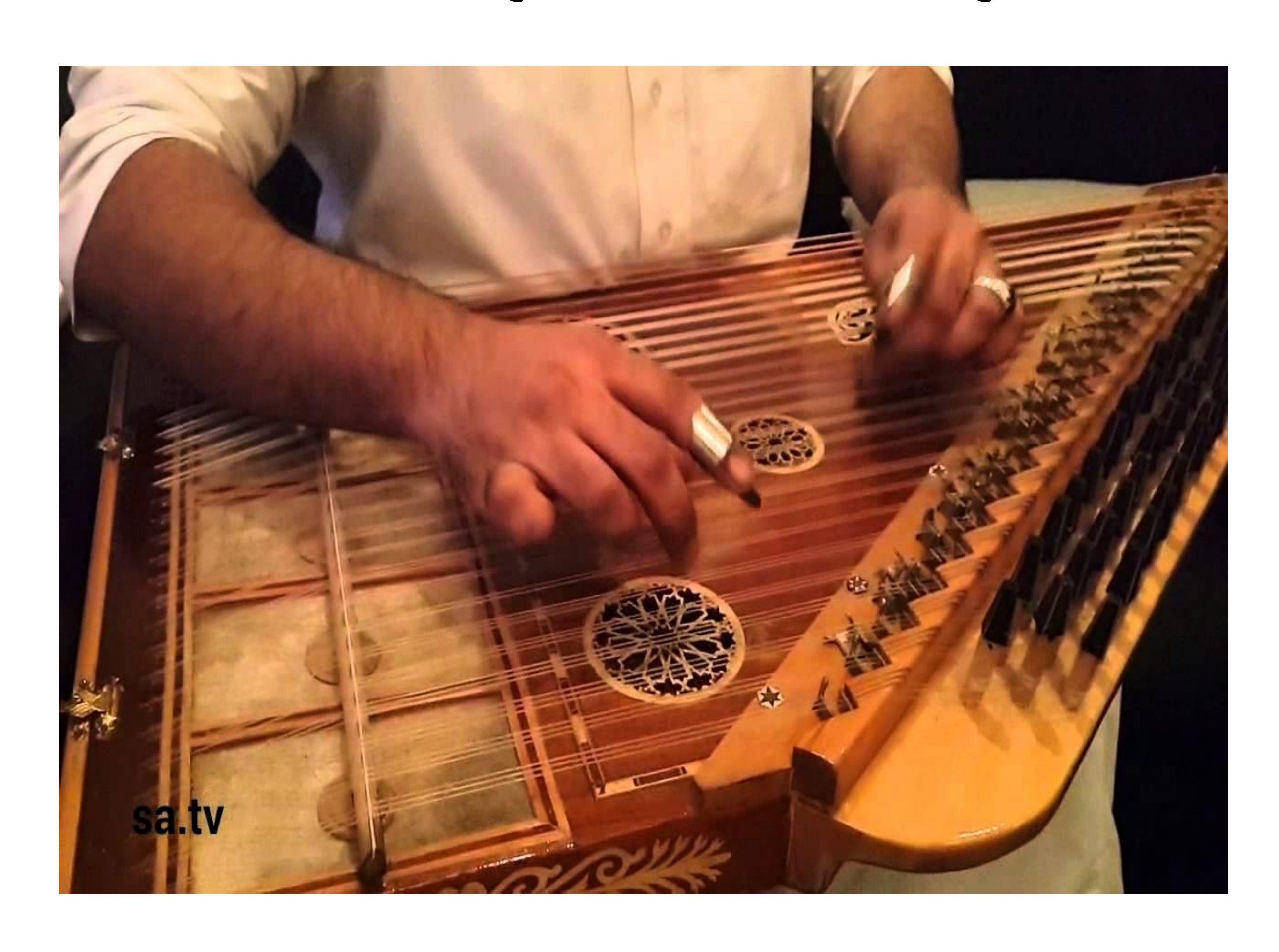
تاريخها

إن القانون يرجع في أصله إلى آلة اشورية وترية من (العصر الآشوري الحديث) ، وعلى وجه التحديد من القرن التاسع قبل الميلاد. لقد جاءت هذه الأله منقوشة على علبة من عاج الفيل عثر عليها في العاصمة الأشورية نمرود (الاسم القديم : كالح) التي تبعد حوالي (٣٥كم) عن مدينة الموصل. الآلة الوترية في هذا الأثر الآشوري مستطيلة الشكل وقد شدت اوتارها بصورة افقية متوازية على وجه الصندوق الصوتي.
لقد أطلق العرب في العصر العباسي اسم النزهة على الآلة الوترية المستطيلة والشبيهة بالآلة الآشورية. هذا وارى أن آلة القانون بشكلها الحالي المعروف قد تشعبت من آلة النزهه ، وأخذت في وقت مالا يمكننا تجديده في الوقت الحاضر شكلها المذكور.

وحافظت النزهه على شكلها المستطيل وظلت تستعمل جنبا إلى جنب مع القانون في الشرق والغرب ثم اختفت النزهة من الوجود وقد سيطر القانون وانفرد.
يعتبر الأستاذ الدكتور صبحي أنور رشيد من أهم المنقبين والباحثين في تاريخ الآلات الموسيقية وفي علم الأثار الموسيقية حيث ان الكثير من الباحثين اعتمدو على كتبه كمصادر لهم. يذكر د. رشيد عن تأريخ آلة القانون في كتبه (كتاب الآلات الموسيقية في العصور الإسلامية وكتاب تاريخ الموسيقى العربية وكتاب الآلات الموسيقية المصاحبة للمقام العراقي) .

مكوناته

يتكون من ٧٨ مفتاح و وتر مصنوعة من الخشب الملمع



سه تار (سيتار)



سه تار (الفارسية سه‌تار من سه [ثلاثة] وتار [الأوتار]) صانع الموسيقى الوترية الفارسية ، الذي ينتمي إلى عائلة من العود ، وعزفت مع السبابة من اليد اليمنى ويمسك الشدود بأصابع اليد اليسرى.

وبالإضافة إلى إيران ، هي الشائع في البلدان التي لديها علاقات ثقافية طويلة الأمد مع إيران ، على سبيل المثال ، في أذربيجان وأرمينيا.

هى يمكن تمييزها من السيتار صك الهندية الوترية.

طنبور



هي آلة موسيقية وترية قديمة ، أول من إستخدمها هم النوبيون. وتسمى أيضا عند النوبيين كيسير.ومعنى كلمة طنبور باللغة النوبيه تو وتعنى البطن و بور تعنى الاجوف وتونبور تعنى البطن المجوفه ثم عربت الكلمة لتصبح طنبور وهى مكونةمن خمسة أوتار.

لا يعزف بها سوى السلم الخماسى الذى يشتهر به النوبيين وتعزف بطريقة عكس كل الآلات الوترية فلابد من الضغط على كل الأوتار باليد اليسرى والضرب على الأوتار كلها باليد اليمنى ، والوتر المراد سماع نغمته هو ما تتركه وليس العكس وهى أقدم آله وترية عرفها الإنسان على الإطلاق. طورها المصريين القدماء لتصبح آلة الهارب وآلة الكيسير أو الطنبور هى بعينها آلة السمسمية الموجودة في مدن القناة. أتى بها النوبيون أثناء حفر قناة السويس.

جيا يه (伽倻琴)



هي آلة موسيقية قديمة للقومية الكورية في ولاية يان بيان الذاتية الحكم لقومية كوريا بمقاطعة جين لين شمال شرقي الصين. ويشبه شكل آلة جيا يه شكل آلة قو تشنغ الوترية لقومية هان ، ويرجع تاريخ علاقتهما إلى قرابة عام ٥٠٠ الميلادي وجاء في السجلات التاريخية أن ملك مملكة جيا يه الكورية القديمة اخترع آلة وترية نقرية على غرار آلة قو تشنغ ، وسمّاها أبناء قومية كوريا ب"آلة جيا يه". منذ اختراع آلة جيا يه حتى الآن قد مرّ عليها ألف وخمسمائة سنة.

وفي القدم كانت هذه الآلة تصنع من خشب خام كامل بدون قاع ، وذيلها على شكل قرن ماعز. وكان صوتها ضعيفا تنقصه قوة التعبير. ومن خلال التحسينات المستمرة لقرون ، اشتملت آلة جيا يه على مزايا آلات مماثلة للقوميات الأخرى حتى أصبحت آلة موسيقية متميزة بالخصائص القومية الكورية وجودة النوعية. فأصبح صوت آلة جيا يه الحديثة أقوى وأكثر تنوّعا. يختار أبناء قومية كوريا الخشب بدقة لصنع هذه الآلة ، حيث يختارون أنواعا مختلفة من الخشب لأجزاء الآلة المختلفة.

قو تشين (古琴)



هي آلة وترية نقرية صينية قديمة يرجع تاريخها إلى أسرة تشو الملكية قبل أكثر من ثلاثة آلاف سنة. وكان يسميها الصينيون القدماء ب"تشين" أو "ياو تشين."

شكل آلة قو تشين جميل دقيق الصنع ، وصوتها عذب جلي ورقيق متغير. اهتمّ الصينيون القدماء بفنون عزفها اهتماما كبيرا ، حيث كانوا يستحمون ويغيرون ملابسهم ويشعلون البخور قبل العزف ، ثم يجلسون القرفصاء ويضعون الآلة على أفخاذهم أو منضدة خاصة للعزف. وينقرون الأوتار بأيديهم اليسرى لاخراج الصوت ويضغطون على الأوتار بأيديهم اليمنى لإنتاج الأنغام.

وارتبط الأدباء القدماء الصينيون[1] بموسيقى آلة قو تشين ارتباطا وثيقا. أوضحت العديد من الوثائق التاريخية أن الأدباء القدماء الصينيين ظلوا مشتركين رئيسيين في موسيقى آلة قو تشين ، حيث ساهموا في إبداعها وعزفها وتقييمها ونشرها مساهمة عظيمة.
يحتاج صنع آلة قو تشين عالية ، ويعتبر فنا خاصا. فكانت أسرتي تانغ وسونغ الملكيتين عصرا ذهبيا لصنع آلات قو تشين حيث ظهرت آلات قو تشين دقيقة الصنع وجميلة الصوت. ولكن قد ضاع فن صنع آلة قو تشين منذ سنوات ، والآلات الباقية من الأسر الملكية السابقة معظمها صنعت من قبل العازفين أنفسهم ، فتختلف تركيباتها ومقاييسها.
وفي عشرات السنوات الأخيرة أعادت الصين فن صنع آلة قوتشين وأجرت تحسينها ، مما جعل هذه الآلة الموسيقية الصينية القديمة مفعمة بالحيوية مرة آخرى.
لآلة قوتشين قوة التعبير عن مشاعر الإنسان مثل الفرحة والسعادة ، والزعل والحزن ، وأيضا تجيد هذه الآلة وصف المناظر الطبيعية. تتنوع أساليب العزف على آلة قوتشين مثل العزف المنفرد ، والعزف الجماعي مع المزمار الصيني الخيزراني العمودي أي آلة شياو ، والعزف المصاحب للأغاني القديمة. وحوالي نصف عدد من المقطوعات المعزوفة على آلة قو تشين الموجودة الآن مقطوعات مصاحبة للأغاني الصينية القديمة.

قاو هو

هي ألة موسيقية وترية صينية نشأت على أساس آلة الأرهو. وترتبط نشأتها بموسيقى قوانغ دونغ الشعبية الصينية ارتباطا وثيقا. وتشبه آلة قاو هو آلة الأرهو من حيث التكوين والتصنيع والمواد ، غير أن صندوق الصوت لآلة قاو هو أصغر. وصوتها عال جلي مثل سوبرانو.

القيثارة



هي أداة موسيقية ذات أوتار. وتم أكتشاف أول قيثارة في العالم في سومر.

أنواعها

تتقسم إلى عده أنواع
- قيثار الاركسترا
- قيثار التقليدي
- قيثار القديمي

أنواعها من حيث الشكل والهيكل

- ذو الزاوية الحادة
- المقوس
- فان
- كندوغ إيران
- لير اغريق يشبه حرف U

قيثار اليهود

هي آلة موسيقية تُستخدم أساسًا في الموسيقى الشعبية ، ويستخدمها الأطفال أيضًا. تتكون من مزمار معدني مرن على طرف واحد من الإطار المعدني المقوس.
والطرف الثاني مستدق منحنٍ إلى الأمام على زواية قائمة. يمسك العازفون الإطار المعدني بأسنانهم ، ويجعلون المزمار يهتز بضرب الطرف المدبب باليدين. يصدر القيثار نغمات مختلفة بتغيير حجم وشكل تجويف الفم.
ليست هنالك علاقة لهذا الاسم باليهود ، ومن المحتمل أن يكون شكلاً محرفًا من قيثارة الفك.
وجدت الآلات الموسيقية الشبيهة بالقيثار اليهودي في أجزاء مختلفة من العالم منها بورنيو ، والصين ، واليابان وسيبريا. يُعزف القيثار اليهودي في الصين منذ أوائل القرن الثاني عشر الميلادي ، ومنذ أوائل القرن الرابع عشر الميلادي في أوروبا.

القيثارة السومرية



القيثارة السومرية (تعرف أيضاً باسم قيثارة سومر أو قيثارة أور) ، هي أداة موسيقية ذات أوتار ، وتعتبر اقدم آلة موسيقية عرفها التاريخ.

وجدت القيثارة السومرية في أور في جنوب بلاد الرافدين في مقبرة الملكة شبعاد ، وترجع إلى زمن الملكة بو آبي شبعاد ٢٤٥٠ ق.م. وقد تم العثور عليها في عام ١٩٢٩م ، وهي متواجدة في متحف الآثار العراقي (قاعة السومريات) في بغداد ، ويرجع الفضل في إكتشافها إلى المنقب ولي في القبر رقم ١٢٣٧. وتعتبر هذه الآلة المفتاح الأساس لصنع كل الآلات الوترية.

مكوناتها

تتكون القيثارة السومرية من صندوق صوتي مصنوع من خشب الارز طوله من الأسفل ٦٥ سم وأرتفاعه ٣٣ سم وسمكه ٨ سم ، ولها ساقان خشبين ممتدان إلى الاعلى مغلفان بشرائط ذهبية ومطعمان بقطع مثلثة الشكل من أحجار مختلفة وملونة ، بنهاية قمتيهما يستقبلان حامل الاوتار وهو أنبوب خشبي مدور نصفه الأمامي مكسو بالفضة طوله متر واحد و٣٧ سم.



وتحتوي القيثارة على أحد عشر وتر مثبتة إلى الأعلى بمسامير ذات رؤوس ذهبية ، وهي بالكامل مطعمة بالذهب والصدف ، يزين مقدمتها رأس عجل ملتح من الذهب.

علاقة القيثارة بالثور



أختلفت الآراء في سبب أختيار او وضع رأس الثور على مقدمة القيثارة ، فقد افترض عالم الآثار الموسيقية شتاودر أن الثور كان مقدساً لدى شعب مابين النهرين منذ القدم وكانوا يزينون حتى تيجان الملوك به لذا قاموا بوضعه على مقدمة القيثارة. أما الدكتورة هارتمان فرأيها هو أن الثور كان في السابق رمزا للآلوهية.

لكن رأي الدكتور فوزي رشيد والذي استند به إلى الربط بين ما وجد في النصوص المسمارية وهو أن تقديم القرابين وخصوصا اذا كان القربان ثوراً كان يرافق بعزف على القيثارة لأجل تهدئة الثور ، ولأن العملية تتضمن ذبح الحيوان (الثور) ، لذا فالعلاقة أصبحت شبه وثيقة. لكن الدكتور صبحي أنور صبحي رشيد يعتبر الرأي أعلاه غير وارد مطلقا لعدة دلائل ، ويقول بأن العلاقة بين رأس الثور والقيثارة ما هي إلا علاقة دينية كانت معروفة انذاك في زمن السومريين العراقيين القدامى.

القيثارتان الذهبية والفضية

تم العثور في المقبرة الملكية للملكة شبعاد على قيثارات عديدة ولكن أهمها هما قيثارتان ذهبية وفضية. أما الفضية فهي متواجدة في المتحف البريطاني. وإثر غزو العراق ، تعرض المتحف العراقي للنهب والسلب (يوم ٢٠٠٣/٤/١٢) ، وكان من بين ما نهب القيثارة الذهبية ، وتعرضت للتحطيم والتكسير ، ولكن تم إعاة تجميعها من جديد. وحسب أقوال مدير المتحف تم إستعادتها وإعادة ترميمها وهي الان معروضة في المتحف بعد أن تم إعادة أفتتاحه من جديد.

اوصافها



قيثارة موسيقية ذات ١١ وتر مطعمه بالصدف والذهب ويزين مقدمتها راس عجيل ملتح من الذهب ولوح مطعم بالصدف وجدت في اور وترجع الى زمن الاميرة شبعاد نحو ٢٤٥٠ ق.م

الكمبري (الفمبري أو الكمبري)



هو أداة موسيقية تشبه العود ، مصدرها شمال أفريقيا ابتكرها الأمازيغ. كمبري اسم اصله يعود للتوارغ و معناه يحكي قصة الآلة التي صنعها المستعبدين من غينيا في شمال أفريقيا

كونغ هو (箜篌)

هي آلة وترية نقرية صينية قديمة ، يرجع تاريخها إلى ما قبل أكثر من ألفي سنة. وانتشرت هذه الآلة من القصور الملكية إلى عامة الناس في تاريخ الصين القديم. فتقول قصائد شعر قصصي صيني طويل كتبت قبل ١٧٠٠ سنة بعنوان: "الطاؤوس يطير إلى جنوب الشرق": استطاعت الفتاة نسج الأقمشة في الثالثة عشرة من عمرها وتعلمت تفصيل الثوب في الرابعة عشر من عمرها وعزفت آلة كونغ هو في الخامسة عشر من عمرها وقرأت القصائد في السادسة عشرة من عمرها.
ويبرهن ذلك أن الصينيين القدماء في ذلك العصر كانوا معجبين جدا بهذه الآلة.
وفي أسرة تانغ الملكية ، وصل العزف على آلة كونغ هو إلى مستوى عال جدا. لكن منذ أواخر القرن الرابع عشر توقف انتشار هذه الآلة القديمة حتى تلاشت في تيار التاريخ ، وبعد ذلك لم يستطع الناس إلا رؤية رسومها في اللوحات الجدارية والمنحوتة.

ليه تشين وتعرف ب "تشوي هو" أيضا

هي ألة وترية ظهرت في أواخر العشرينات من القرن العشرين. طور الفنان الشعبي الصيني وانغ ديان يو آلة تشوي هو إلى آلة ليه تشين. تعلم العزف على آلات موسيقية شعبية مثل آلة تشوي هو ، واستطاع عزف بعض الأغاني الشعبية ولحن الأوبرا المحلي.
وفي أواخر العشرينات من القرن العشرين طور وانغ ديان يو آلة تشوي هو حيث طوّل ذراع الآلة وكبّر صندوق الصوت ونمطاه بجلد أفعى. وهكذا اخترع آلة موسيقية جديدة أقوى صوتا وأوسع مدى صوتيا وأجمل نغمة من آلة تشوي هو. وسماها بآلة "ليه تشين" عام ١٩٥٣. تتكون آلة ليه تشين من ذراع الآلة وصندوق الصوت ورأس الآلة وقوس العزف وغيرها من الأجزاء. ومثل الآلات الوترية الأخرى ، يعزف عليها العازف جالسا واضع صندوق الصوت على فخذه اليسرى ويعزف بين وترين بقوس العزف في يده اليمنى.

ما تو

هي آلة وترية لقومية منغوليا وهى من الأقليات القومية الصينية ، وتسمى ب"ما تو" لأن في طرف ذراعها رأس خيل حيث تعني كلمة "ما تو" في اللغة الصينية رأس خيل. ويرجع تاريخ آلة ما تو إلى أوائل القرن الثالث عشر الميلادي ، وتتعدد أنواعها بسبب اختلاف مناطق انتشارها. ففي غربي منغوليا الداخلية تسمى هذه الآلة ب"مولينهوور" ، وفي شرقي المنطقة تسمى ب"تشاور". بدلت الأوتار المصنوعة من ذيل الخيل بأوتار النيلون ، مما جعل الآلة أقوى صوتا وأعلى نغمة. وبعد هذه الإصلاحات أصبحت آلة ما تو مناسبة جدا للعزف على خشبة المسرح وخارج القاعات.

(الموسيقى من الألف الى الياء / اعداد اوس حسين علي)

(الموسيقى من الألف الى الياء / اعداد اوس حسين علي)

ليو تشين (柳琴)



هي آلة موسيقة تصنف ضمن آلات الوترية النقرية ، وتسمى ب"ليو تشين" أو "ليو يه تشين" لأنها مصنوعة من خشب شجر الصفصاف بشكل ورق هذا الشجر ، ويدعى شجر الصفصاف ب"ليو" في اللغة الصينية. يشبه شكل آلة ليو تشين وتركيبها بشكل آلة بي با كثيرا. وبسبب أن شكلها شعبي ريفي غير حديث ، يسميها الشعب الصيني ب"آلة بي با الريفية". تنتشر "آلة بي با الريفية" منذ زمان في مقاطعات شاندونغ وآنهوي وجيانغسو لتعزف بمصاحبة الأوبرا المحلي.

المندولين (Mandolin)



هي آلة وترية موسيقية شبيهة بالعُود ولكنها أصغر منه. وهي ذات أربعة أزواج أو خمسة أزواج ، ويتم العزف عليها بواسطة النقر على الأوتار عن طريق الريشة طولها ٦ سم ومجالها الصوتي أوكتافين ونصف ويعود أصل هذه الآلة إلى القرن الخامس عشر حيث نشأت وتطُوّرت في القرن الثامن عشر للميلاد عن آلة الـ(مَندولا) mandola أو الـ(مَندورا) mandora الموسيقية وصُنعت من ثمَّ في عدد من المدن الإيطالية. و تستخدم الماندولين لعزف المقطوعات الإفرادية وقد استخدمها موتسارت في أوبرا دون جيوفاني عام ١٧٨٧.

أوتار المندولين

لمعظم آلات الماندولين أربعة أزواج من الأوتار ، وللبعض الآخر خمسة أزواج (وأحياناً ستة) من الأوتار المعدنية التي يُعزف عليها بريشة خاصة. ويمتد الوتر من رأس الرقبة إلى منطقة تشبه الجسر المنخفض بجوار قاعدة الجسم.

استخداماته

استخدم الماندولين في الموسيقى الكلاسيكية في القرن الثامن عشر الميلادي ، واليوم يستخدم في الموسيقى الشعبية.

العزف على المندولين

ويتم العزف على هذه الآلة عن طريق ريشة طولها ٦ سم يمسكها العازف بين الإبهام والسَّبابة لليد اليمنى يجريها على الأوتار في الوقت الذي يضغط فيه على الأوتار بأصابع يده اليسرى.



العود



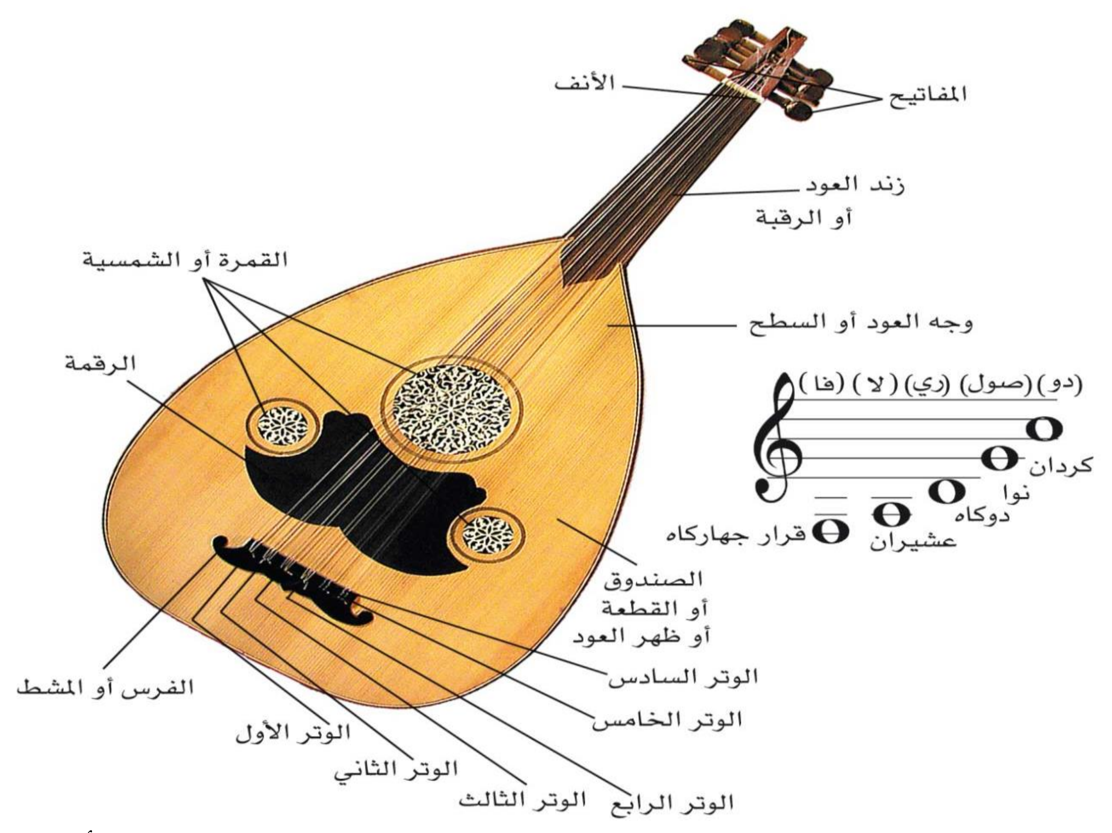
آلة من أقدم الآلات الموسيقية العربية. فقد عرفه العرب وعزفوا عليه منذ عصور موغلة في القدم. واختلف المؤرخون حول أصل آلة العود فردها بعضهم إلى بلاد فارس، وردها آخرون إلى العبرانيين، كما ردها بعضهم إلى الفراعنة. وفي آثار كل هؤلاء ما يدل على استخدام آلة موسيقية تشبه العود إلى حد ما.

ومن المعروف أن أغلب الأعواد التي كانت مستخدمة لدى هذه الشعوب كانت وجوهها مصنوعة من الجلد. أما العود العربي المعروف فوجهه مصنوع من الخشب. ومن هنا جاء الاسم نفسه العود. فالعود لغةً هو ٍكل خشبة؛ دقيقً كانت أو غليظةً، رطبةً كانت أو يابسة•.

ولعل اسم العود يوضح أن منشأه عربي. ومما يؤكد هذا أن العود قد احتفظ باسمه في كل اللغات مع بعض التحريف البسيط. فالبرتغاليون ـ على سبيل المثال ـ يسمون العود أولاوود وواضح أنه هو الاسم العربي نفسه لآلة العود المعروفة، وأن التغيير البسيط حدث لصعوبة نطق حرف العين عندهم. ويسمى العود في اللغة الأسبانية اليوتو. والتقارب بين نطق حرف الدال والتاء معروف.

ويلاحظ أن أغلب اللغات الأوروبية قد استبدلت بدال العود تاءً. ففي اللغات الإنجليزية والفرنسية والدنماركية ينطق العود لوت، وفي الألمانية لاووت، وفي الإيطالية لاووتو، وفي هولندا لويت، وفي السويدية لوتا. ومن ثم فإن العود قد أصبح معروفًا باسمه العربي في كل لغات العالم، ولعل هذا الدليل اللغوي من أقوى الأدلة التي تشير إلى منشأ العود، وأنه آلة عربية أصيلة وصف العود: هناك أنواع كثيرة من الأعواد التي عرفت في العالم العربي، فقد تفنن العرب في صنعها، بل إن بعضهم قد غير في طريقة ترتيب أجزاء هذه الآلة الموسيقية، ووضع بعض أجزائها بالطريقة التي تريحه في العزف. غير أن العود قد احتفظ بشكلة المعروف في أغلب الأزمان والأمصار. يتكون العود من صندوق كبير مصنوع من الخشب، يطلق عليه القصعة، أو طاسة العود. وهذه القصعة أو الطاسة هي التي تميز العود عن غيره من الآلات الوترية الأخرى. وهي مغطاة بما يسمى بالصدر، أو الوجه. وهناك فتحات على الصدر تسمى القمرية أو الشمسية. وهذه الفتحات تتكون غالبًا من وحدة زخرفية دقيقة، قد تكون في شكل فني يحمل اسم العازف أو المغني الذي يستخدم هذا العود. وهناك مكان قرب نهاية وجه العود يسمى الفرس. وهو مربط أطراف الأوتار.

وهناك قطعة تلصق بين الفرس والقمرية، تُسمى الرقمة. ويتمثل عمل هذه الرقمة في صيانة وجه العود من تأثير ضرب الريشة أثناء العزف. تلصق على القصعة من الأمام رقبة العود، وتسمى أيضًا زند العود، وعليها تجس الأوتار المشدودة. وعلى رأس الزند تلصق الأنف وهي التي تسند الأوتار وترفعها قليلاً عن الزند. ويأتي بعد ذلك البنجق، وهو الجزء الذي يلي الرقبة وفيه ثقوب المفاتيح. وتستخدم هذه المفاتيح في ربط الأوتار وتسويتها. أما الأوتار فهي مكونة من أوتار ثنائية، وعددها خمسة. وترتب هذه الأوتار حسب غلظها ورقتها، وتتدرج من أعلى إلى أسفل بحيث تبدأ بأرق الأصوات يليه الصوت الأغلظ منه وهكذا. وتجدر الإشارة هنا إلى أن هناك مفتاحين إضافيين يتركان في العود لإضافة وتر مزدوج سادس عند الحاجة إليه. وقد يشد بعض الموسيقيين سبعة أزواج من الأوتار كيفية العزف على العود: تذكر كتب الأدب، وكثير من المراجع الكبيرة مثل كتاب الأغاني قصص العازفين على العود.



فالعود عند العرب سلطان الآلات وجالب المسرات. وكانوا يعزفون على هذه الأوتار ـ في بادىء الأمر ـ بقطع صغيرة من الخشب إلى أن ظهرت الريشة، وانتشر استعمالها. وتسمى الريشة أيضًا المضرب، وهي ريشة من جناح النسر يكون ظهرها أملس، وينقر به على أوتار العود. وتذكر المراجع أن أول من استخدم الريشة في النقر على أوتار العود هو الموسيقار العربي المعروف أبو الحسن علي بن نافع؛ زرياب. وهو أكبر موسيقيي العرب في الأندلس، توفي عام ٢٤٣هـ، ٨٥٧م. وانتشر العزف بالريشة في كل أرجاء العالم. وبخاصة في أوروبا، ويتضح ذلك من الآثار القديمة، واللوحات التي تصور مجالس الطرب والأنس هناك. ولعل أدق وصف للعود العربي الحديث هو ماكتبه العلامة الفرنسي فيلوتو في كتابه الضخم الذي وضعه في وصف مصر والمكون من واحد وعشرين جزءًا. وقد ذكر فيه احتمال أن تكون فرنسا قد أخذت معلومات عن العود العربي، خلال الحروب الصليبية. وعندما شرع في وصف العود شبهه بنصف الكمثرى، واستمر بعد ذلك في الوصف فأوضح أن وجه العود مسطح، أما القسم الخلفي فمحدب الشكل، وذكر كل أجزائه. وانتقل بعد ذلك إلى ذكر المواد التي يصنع منها العود المصري خاصة. فقال يصنع البنجق من خشب الجوز، وهو مسطوح إلى الوراء، ويبلغ سمك القطعتين الجانبيتين المحتويتين على ثقوب الملاوي ستة مليمترات، في وسطها خط رفيع سمكه مليمتر واحد، ويصنع من خشب الإسفدان. ويتركب الحاجزان من قسمين: القسم الأول وهو الأعرض، ويبلغ عرضه من جهة الأنف ١٦ملم، ومن جهة طرف البنجق ١١ملم. والقسم الثاني يكون في شكل طوق حول القسم الأول، ويبلغ عرضه سبعة مليمترات، ويشقهما في الوسط خط رفيع. ويصنع في وسط الحاجزين الجانبيين ١٤ ثقبًا لتمر فيها ١٤ ملواة.

وتستخدم الملواة في شد الوتر. وتبلغ المسافة بين كل ثقب وآخر ١٤ملم. وتصنع الملاوي من خشب الزعرور، وقد صنع في ساق كل منها ثقب لمرور الوتر. أما العنق فهو مسطح من الأمام ـ حيث تلامسه الأصابع ـ ومستدير من الخلف. وتتكون خزنة الصوت أو القصعة من ٢١ ضلعًا، وتصنع من خشب الإسفدان وهي منفصلة عن بعضها بخصلات رفيعة جدًا مصنوعة من خشب سانتا روسيا، والضلعان الكائنان على طرفي القصعة من الجانبين هما اللذان يحملان الوجه وهذان الضلعان أقل الضلوع عرضًا. ومن بعد مسافة ١٣٥ ملم من نهاية العود يبدأ جرم العود في التناقص في العرض وفي العمق حتى طرف البنجق ويتناقص أيضًا من تلك النقطة إلى الكعب ولم يترك فيلوت جزءًا من أجزاء العود دون أن يصفه وصفًا دقيقًا، ويذكر مقاييسه بالمليمترات ويوضح انحناءاته وشكله اشتهر من الموسيقيين العرب عدد كبير ممن تخصصوا في العزف على العود وأبدعوا. ولعل من أشهرهم على الإطلاق الفيلسوف المعروف الفارابي الذي بلغ شأنًا كبيرًا في الفلسفة والفكر وفاق في الموسيقى كل أهل زمانه. فكما يعترف بفضله ابن سينا ويذكر بأنه قد استقى كل علمه من الفارابي، يعترف له الموسيقيون وخاصة أولئك الذين يعزفون على العود. وهناك قصة ذات طابع أسطوري توحي بمقدرة الفارابي في العزف على العود. وذلك أنه استطاع بمصاحبة بعض العازفين أن يعزف لحنًا كان مسجلاً على قرطاس، وأن يحدث بعزفه آثارًا مختلفة في نفوس الحاضرين، فيقال أنه أضحكهم وأبكاهم بل وأنامهم. ومن أمهر من عزف على العود من العرب القدماء الفيلسوف يعقوب الكندي الذي يقال أنه وضع سلّمًا خاصًا باسمه. كما أن منهم إسحاق الموصلي وزرياب، ومن المعاصرين محمد القصبجي ورياض السنباطي ومحمد عبد الوهاب وفريد الأطرش ومنير بشير.

هو بو سي (火不思)



هي آلة وترية نقرية قديمة ، يحبها أبناء قومية منغوليا الصينية. وتسمى أيضا ب"هاو بي سي" أو "هه بي سي" أو "هو بوه تسي" حسب مختلف طرائق نطق اللفظ ، وكل هذه الأسماء معناها "آلة موسيقية". اخترع أبناء القوميات في شمال الصين هذه الآلة المستوحاة من تصميم الآلات الموسيقية لقومية خان مثل آلة قو تشنغ وآلة كونغ هو. يشبه شكل آلة هو بو سي التقليدي شكل ملعقة ، وطولها تسعون سنتيمترا ، طرفها الأعلى معوج ، وذراعها مستقيم. ويغطي صندوق صوتها جلد أفعى ، وعليه ثلاثة أو أربعة أوتار. ويتميز صوتها بأسلوب موسيقى سكان السهول في شمال الصين. ولا تختلف آلة هو بو سي عن الآلات الأخرى كثيرا من حيث طريقة العزف ، حيث يحملها العازف عموديا في ذراعيه ، ويضغط الأوتار بيده اليسرى وينقر الأوتار بإصبعي الإبهام والسبابة بيده اليمنى. صوت هذه الآلة جلي وواضح ، ناعم وعذب ، ودائما تعزف في العزف المنفرد أو الجماعي أو المصاحب للغناء والرقص.

اكتشف أول سجل لآلة هو بو سي في كتاب تاريخي صيني قديم كتب في ما بين القرن الثالث عشر والقرن الرابع عشر بعنوان: "تاريخ أسرة يوان الملكية - - - سجلّ للآداب والموسيقى".
وفي ذلك الوقت صنفت هذه الآلة في مرتبة الآلات الموسيقية على المستوى الوطني وكانت تعزف كثيرا في المآدب الفخمة. وفيما بعد انتشرت وسط أبناء الشعب. وبعد زوال أسرة يوان الملكية حافظ الحكّام من قومية هان في أسرة مينغ الملكية على الكثير من تقاليد أهل قومية منغوليا وعاداتها ، ولكنهم استبعدوا آلة هو بي سي من مرتبة الآلات الموسيقية الوطنية وبمجيء أسرة تشينغ الملكية في القرن السابع عشر أعيدت هذه الآلة إلى مرتبة الآلات الموسيقية الوطنية بسبب اعادة انتشار التقاليد والعادات المنغولية. وفي هذه المرحلة التاريخية ، عزف أفراد الأسرة الامبراطورية آلة هو بو سي في الحفلات الكبرى في يومي ال١ وال٥ من أول شهر كل عام وعند الصيد بالإضافة إلى عزفها في المآدب.
ولأسباب مختلفة ، اندثر فن العزف على آلة هو بو سي رويدا رويدا بعد أسرة تشينغ الملكية. وبعد تأسيس جمهورية الصين الشعبية ، عمل العاملون في الحقل الموسيقي على إبداع نوع جديد من هذه الآلة حسب الآثار التاريخية المكتشفة. تنقسم آلة هو بو سي الجديدة إلى ثلاثة أنواع أى عالية النغمات ومتوسطة النغمات ومنخفضة النغمات ، وشكلها شكل الآلات الموسيقية التقليدية لقومية منغوليا ، حيث يشبه طرف
جسم الآلة كنانة للسهام ومنحوت عليه قوس. واقتبست آلة هو بو سي الجديدة تصميم بعض الآلات الوترية الأخرى من أجل تركيز أصوات النغمات وتقويتها إلى جانب ذلك ، وضع المصمم أكثر من عشرين مفتاحا موسيقيا على ذراع العزف من أجل إبراز خصائصها القومية ، مما جعل المدى الصوتي أوسع.

نيو توي

هي آلة وترية شعبية قديمة في الصين ، وتنتشر في مناطق مأهولة بأبناء قومية دونغ في مقاطعات قوي تشو وقوانغ سي وهو نان. شكل هذه الآلة طويل ويشبه شكل رجل بقرة ، لذلك تسمى بآلة "نيو توي" التي تعني في اللغة الصينية "رجل بقرة". وبالمقارنة مع الآلات الوترية الصينية الأخرى تتميز آلة نيو توي بخصائصها ، حيث صوتها رفيع وضعيف ، حتى مبحوح قليلا ، وتستطيع أن تصاحب غناء الإنسان بشكل جيد ، ولها ميزات قومية واضحة وأسلوب محلي مميز.

موران خور



هي آلة موسيقية منغولية تستعمل أيضاً في البعض من جمهوريات روسيا الاتحادية مثل جمهورية بورياتيا. هذا ما عدا الاستعمال الكثير لها في منغوليا.

والاسم الكلاسيكي الكامل لهذه الآلة في اللغة المنغولية هو morin - u toloɣai tai quɣur وهو ما يعني الكمان ذو رأس الحصان.

يتم وصف الصوت الخارج من هذه الآلة بأنه صوت ذو شاعرية واسعة وغير مقيدة ، مثل صوت صهيل الحصان البري أو مثل النسيم في المراعي.

و تعتبر هذه الآلة أهم أداة موسيقية للشعب المنغولي ، وتعتبر رمزا للأمة المنغولية.

بان هو (板胡)



هو هي آلة موسيقية صينية تعرف أيضا ب"بانغ هو" و"تشين هو" وغيرهما. نشأت مع الأوبرا الصينية المحلية "بانغ تسي تشانغ" وتطورت على أساس آلة هو تشين. تتميز آلة بان هو بقوة وجلاء صوتها بالمقارنة مع الآلات الوترية الصينية الأخرى.
وتصلح للتعبير عن المشاعر الحماسية والحامية ، وفي نفس الوقت يتحلى صوتها بالعذوبة واللطف. يرجع تاريخ آلة بان هو في الصين إلى ما قبل ٣٠٠ سنة.

الرباب أو الرَبَابَة



آلة موسيقية مصرية قديمة ذات وتر واحد أول من أوجدها قدماء المصريين. فهي من التراث المصري ، وأكثر من يستعملها الشعراء المداحون خصوصاً في صعيد مصر. و تصنع الربابة من الأدوات البسيطة المتوفرة لدى أبناء البادية كخشب الأشجار وجلد الماعز أو الغزال وسبيب الفرس. وكانت من معالم الموسيقى الأندلسية.

لمحة تاريخية

ورد ذكر آلة الربابة في العديد من المؤلفات القديمة لكبار العلماء أمثال الجاحظ في مجموعة الرسائل وابن خلدون وورد شرح مفصل لها في كتاب الفارابي الموسيقي الكبير.
وهناك صورة لآلة الربابة على قطعة حرير وجدت في إيران وتوجد الآن في متحف بوسطن للفنون. وعرف العرب سبعة أشكال من الربابة وهي المربع – المدور – القارب – الكمثرى– النصف كرى – الطنبورى – الصندوق المكشوف.
وبعد الفتح الإسلامي للأندلس انتقلت الربابة إلى أوروبا وتغيرت تسميتها ففي فرنسا تسمي رابلا وفي إيطاليا ريبك وفي أسبانيا رابيل أو أربيل.

أجزاء الربابة



تتكون من عصا طويلة هي عنق الربابة التي يركب عليها الوتر

(الموسيقى من الألف الى الياء / اعداد اوس حسين علي)

٣ - آلات النفخ (الهوائية)



هي آلات نفخ يتولد منها الصوت نتيجة للنفخ من خلال ميسم للفم أو نتيجة اهتزاز قصبة ، ويتحكم بنغمة الصوت الصادر عن طريق فتح وإغلاق ثقوب في جسم الآلة. وكما يشير الاسم ، فإن هذه الآلات صنعت في البدء من الخشب ، غير منها اليوم ما يصنع من مواد أخرى. تضم هذه المجموعة أربع آلات أساسية هي الفلوت أو الناي والأوبوا أو المزمار والكلارينيت أو اليراعة والفاجوت. وأحيانا يضاف إلى هذه الأربع آلات إضافية هي الفلوت الصغير والكورنو الإنجليزي والباص كلارينيت وكونترا فاجوت.

فلوت (Flute)



يمكن تمييز آلة الفلوت (Flute) بسهولة نظرا لأنها الآلة الوحيدة التي تكون في وضع أفقى عبر الوجه. وقد كان الفلوت فيما مضى يصنع من خشب الأبنوس ، وفى كثير من الأحيان يصنع من الفضة ومركباتها.

الفلوت الصغير (Piccolo)



وهو اصغر حجما من الفلوت ، وأحَد منه صوتاً. وتُعزف نغماته ثمانى نغمات (Octave) أحَدّ.

(الموسيقى من الألف الى الياء / اعداد اوس حسين علي)

أوبوا (Oboe)



هي آلة نفخ خشبية ذات ريشة مزدوجة وتصنع عادة من خشب الأبنوس ، وقد تُصنع من المعدن ، وبخاصة ما يستخدم منها في الموسيقى العسكرية. وتعتبر الأوبوا دائما - أيا كانت المادة التي تُصنع منها - ضمن آلات النفخ الخشبية ذات الريشة المزدوجة والتي يسميها البعض (ذات الريشتين) . ونظراً لوضوح الصوت في آلة الأوبوا وثباته ، فان آلات الأوركسترا جميعها تضبط نغماتها على صوت آلة الأوبوا ، وذلك ما لم تشترك آلة البيانو في العزف ، وفي هذه الحالة يتم ضبط النغمات وفقا لصوت آلة البيانو

الكورنو الإنجليزي (English horn)



هو أيضا ذو ريشة مزدوجة ، ويشبه آلة الأوبوا ولكن صوته أغلظ منها. والة الكورنو الإنجليزى من آلات التحويل ، أى أن الصوت المسموع منها غير الصوت المدون أمام العازف في المدونة الموسيقية ، وعلى العازف أن يقوم بعملية التحويل هذه ، أثناء العزف مباشرة.

الكلارينيت (Clarinet)



هي آلة نفخ خشبية ذات ريشة واحدة ، وهي تُصنع عادة من خشب الأبنوس ، وقد تصنع من المعدن ، وإن ظلت في جميع الأحوال في عداد آلات النفخ الخشبية. وفى الوقت الحاضر تستخدم آلتى كلارينيت.

الباص كلارينيت (Bass Clarinet)



ويبلغ حجمها ضعف حجم آلة الكلارينيت والجزء العلوى منها على شكل رأس ثعبان ، وكما يُصنع الجزء السفلى منها مقوسا على شكل
الجرس. وتعتبر آلتا الكلارينيت (سى بيمول) والباص كلارينيت (سى بيمول) أهم آلات فصيلة الكلارينيت إطلاقا ، وهما آلتان رئيسيتان في الفرق السيمفونية. أما بقية آلات هذه الفصيلة فإنها تستعمل بصورة أكبر في الفرق العسكرية وفرق الرقص.
والمنطقة الصوتية للباص كلارينيت تنخفض عن المنطقة الصوتية لآلة الكلارينيت بثمانى نغمات (. (Octaveوبالإضافة إلى ذلك فإن آلة الباص كلارينيت من آلات التحويل أى أن الصوت المكتوب في المدوة الموسيقية يختلف عن الصوت المسموع فعلا.

الفاجوت أو الفاجوط (Bassoon)



هو آلة نفخ خشبية ذات ريشة مزدوجة وهي بالطبع أغلظ صوتا من آلة الأوبوا. ونظرا لتعذر صنعها من قصبة واحدة ، وصعوبة استعمال الأصابع على ثقوبها ، فإن قصبتها تصنع ملتوية على شكل أنبوبتين متجاورتين مختلفتى الطول. ويوضع الجزء الأسفل منهما في إسطوانة تسمى (الحذاء) . والقصبة مخروطية قليلا ، وهي أطول وأعرض من قصبة الأوبوا. وتنتهى القصبة الأمامية بأنبوبة معدنية يُركب في نهايتها قطعة الفم المثبت فيها الريشة المزدوجة. وتُحمل آلة الفاجوت أثناء العزف بها مائلة من الناحية اليمنى إلى أسفل ، وتعلق بحبل رقيق في الرقبة. ويصعب استعمال الأصابع على ثقوب الفاجوت لبعدها عن بعضها ولذلك يستخدم جهاز الغَمّازات ويغطى غالبية هذه الثقوب. وبسبب ضيق فتحات ثقوب الفاجوت والتوائها فإن أصواتها تُسمع هادئة مكتومة وجافة قاتمة. كما أن أصواتها وبخاصة في المنطقة الوسطى تشبه آلة التشيللو. وتتميز آلة الفاجوت بقدرتها على التعبير عن الطابع الهزلى الساخر ، عندما تُعزف نغماتها بشكل متقطع (Staccato) .

الناي



آلة الناي مصنوعة من القصب المجوف مفتوحة الطرفين ذات صوت شجي لها ستة ثقوب من الأمام كل ثلاثة ثقوب مبتعدة قليلاً عن الثلاثة الأخرى وله ثقب رابع.

المزمار



هو آلة من الآلات الخشبيه وآلات النفخ وهي من الآلات القديمة التي صنعها الإنسان من قصب الغاب ، ويرجع تاريخ الآلة إلى القرن السابع عشر ، ويعد المزمار من الآلات الشعبية التي كانت تصنع من الغاب. ويعتبر المزمار (الزمارة) الأب الأكبر لآلات النفخ (الكلارنيت – الفلوت – الإيبوا) .

طريقة العزف على المزمار

توضع السبابة والوسطى والبنصر على الثقوب العلوية من كل ساق ، وبعد ذلك يتم إدخال البالوص في الفم ، ثم ترتب الأصابع عند تحريك الأصوات الصادرة ، وروعتها تدل على مهارة العازف.



استخداماته

يستخدم المزمار مع الفرق الموسيقية أو الفرق الشعبية مصاحبا الرقص الشعبي ، وفي الحفلات وفي المولد النبوي الشريف والأفراح والمناسبات السعيدة.
المواد الخام (القصبة – جلد فيلالي – قطعة من المعدن أو النحاس أو الالومنيوم) ، ويؤخذ القصب من شجر (كجناة) المتوفرة في الكفرة ، أو شجر القصب (قرني البقر) ، أو شجر الخيزران.. و الأدوات المستخدمة في العزف : - (الفم – الأصابع – سلك رفيع– شمعة) . و من المناطق التي تشتهر بالمزمار : - (درنة – البيضاء – الكفرة – مرزق – اغلب المناطق الشرقية والوسطى).

طريقة صنعه

تستخدم قصبتان متساويان في الطول تكونان مفتوحتين من الطرفين ، وتربط الواحدة في الأخرى بواسطة جلد الماعز ، ويطلق عليها (فيلالي) وهناك نوعين من شجر القصب ، نوع رفيع يصنع منه (البالوص) ، أما النوع الغليظ فيصنع منه ساق المقرونة أو المزمار ، ثم تثبيت (الردادة) من ساق المقرونة بجلد (فيلالي) ويتم ثقب ساق المزمار أو المقرونة بقطعة من الحديد أربعة أو خمسة ثقوب ، ويتم تثبيت المقرونة بقرني البقر بقطعة من جلد الماعز (فيلالي) المقاسات : - يتراوح طول ساق المزمار ما بين ١٠ إلى ١٥ أو ١٨ سم أما العرض فهو من ٢ سم إلى ٢ ، ٥ سم (البالوص ٥ سم– الردادة ٢ ١/٢ سم – القرون ١٠ سم تقريبا) .

أنواع المزمار

- زمارة فردية (من ساق واحدة) بها سبعة ثقوب أمامية وثقبان من الخلف
- زمارة مزودجة ويطلق عليها زمارة بساقين وبالوصين مقرونة) وبها خمسة ثقوب وتعرف باسم (دوناى) وهي عبارة عن اضافة (قربة) ووجود القرون في الأخير هو لتضخيم صوت هذه الآلة وهي تسمى (مقرونة) إما لاقتران ساقيها معا أو لوجود القرون فيها. لآلة المقرونة تكون مهمتها تزويد العازف بالهواء لاستخراج أصوات الآلة ، وهي آلة واسعة الانتشار في آسيا وأوروبا إلى جانب الشرق الأدنى والبلاد المجاورة.

ويقوم العازف بغلق الثقوب وفتها لتقصير وتطويل عمود الهواء المحبوس داخل الأنبوب (القصبة) واستخراج الدرجات الصوتية لهذه الآلة. وليتمكن من العزف المستمر المتواصل يقوم عازف الزمارة بتخزين الهواء داخل تجويف الفم وتسريبه شيئا فشيئا داخل البالوص ويقوم بالتنفس في الوقت ذاته اى يدفع الهواء داخل الآلة ويستنشق من الأنف وهي عملية تبدو صعبة للغاية ولكن بالمران المتواصل يتمكن العازف من القيام بها. وفي هذه الحالة يستطيع العازف الماهر على الزمارة أن يستمر في العزف لأكثر من ساعة متواصلة في مصاحبة رقصة أو أغنية شعبية ويستعمل في الموسيقا الشعبية الليبية وغالبا ماتستعمل الزكرة في ثلاثي مع آلتي دبدحة وهو مايعرف بالزكار نسبة لهذه الآلة ولازال هذا الثلاثي يستعمل بكثرة لاحياء الافراح في الساحل وجبل نفوسة

زمارة سورناي



وبها ثمانية ثقوب وتتكون آلة الزمارة المستعملة في الموسيقا الشعبية الليبية من قطعتين: .

١ - القصبة الأساسية : التي تحتوي على الثقوب

٢ - البالوص : وهو قصبة صغيرة اقل سمكا من القصبة الأساسية ويحتوي على الريشة التي تتذبذب لإصدار الأصوات ويقوم العازف بإدخال البالوص في فمه بالكامل والنفخ بقوة ليجعل ريشة البالوص تتذبذب بحرية داخل الفم وتصدر صوت الزمارة.
وتؤدي نغمات الموسيقى (دو – ري – مي – فا – صول – سي) وكذلك المقامات التالية (بياتي – الراست – الصبا) ، ويتوقف عدد النغمات على عدد الثقوب (٥) نغمات ما بين الجذع ، ودرجة الخاتمة من الفرع.

ملاحظة

الفرق بين المزمار والمقرونة هو اختلاف في قرني البقر. (الزكرة – المزمار– المقرونة) جميعها من فصيلة الهوائيات ، ولكن الاختلاف يكون في الطول والعرض ، والاختلاف في (القربة – وقرني البقرة – وعدد الثقوب)

ملاحظة اخرى

أن هذه الآلات جميعا لازالت تصنع من خامات أولية وبنفس الطريقة البدائية التي كانت تصنع بها من آلاف السنين والأصوات الصادرة من هذه الآلات قريبة من أصوات السلم الموسيقي العربي ذي الأرباع الصوتية. ونظرا لمحدودية ثقوبها الخمسة فهي تستطيع أن تؤدى الحان الأغاني الشعبية التي تتكون من ست نغمات فقط.

المزمار البلدي

آلة موسيقية مصرية ابتكرها قدماء المصريين منذ آلاف السنين[1] ، وهى من آلات النفخ الخشبية ، تنتشر بكثرة في صعيد مصر ، وهى حاليا من أهم الآلات الموسيقية الشعبية في مصر.

التأثر بها

اقتبس العديد من الشعوب آلة المزمار المصرية؛ فظهر المزمار المصري في الكثير من البلدان العربية ، والشام ، وتطورت على أيدي الغربيين لتصبح الأبوا المستخدمة في آلات الأوركسترا

أكرينة



هي آلة موسيقية بسيطة من آلات النفخ. تعتبر نوع من أنواع الناي غير مصنوع من أنبوب ، لأن آلة الأكرينة شكلها مستدير تشبه الصندوق ، وصوتها مختلف قليلاً عن باقي المزامير. الأكرينا كانت ذات أهمية خاصة في الثقافات الصينية وأمريكا الوسطى.وكان كل من المايا والأزتيك قد انتجو نسخة من الأكرينا ، ولكنه كان الأزتيك الذين جلبوا من الغناء والرقص التي رافقت الأكرينا إلى أوروبا. وتابع الأكرينا لتصبح شعبية في المجتمعات الأوروبية بوصفها أداة لعبة

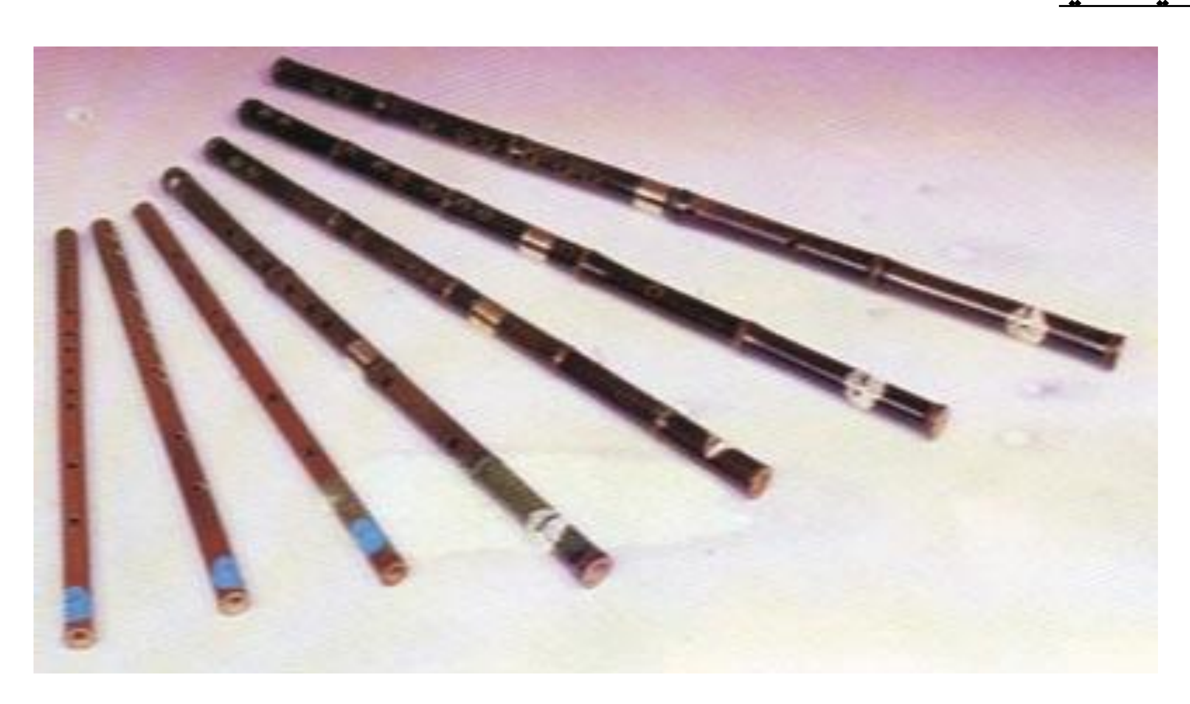
الباسون

طورت آلة الباسون حوالي عام ١٦٥٠ من آلة شبيهة بها الفاجوتو وهي آلة طُوِّرت في إيطاليا عام ١٥٤٠م ، و آلة الباسون من الآلات النفخية و هي ذات الصوت الأعمق بين أفراد عائلتها من الآلات الشبيهة ، و هي تؤمن صوت الباص ضمن الأوركسترا تصنع آلة الباسون من الخشب و المعدن و يبلغ طول الآلة حوالي ١٣٤ سم و هي مؤلفة من أنبوبين متوازيين موصولين من الأسفل بواسطة أنبوب على شكل حرف يو الإنكليزي و يبلغ طول المجرى الذي يمر فيه الهواء ضمن الآلة حوالي ٢,٤ متر للباسون ثمانية ثقوب للأصابع و يتم التحكم بها عادة عن طريق المفاتيح ، و لها أيضا عشرة ثقوب إضافية يتم التحكم بها عن طريق مفاتيح خاصة يبلغ المجال الصوتي للباسون حوالي ثلاثة أوكتافات يوجد أنواع من الباسون مثل الباسون الفرنسي الذي طور في منتصف القرن التاسع عشر و الباسون الألماني الذي طوره في القرن التاسع عشر أيضا الألماني فيلهيلم هيغل وينفخ العازف في الأنبوب المزدوج بينما يضغط على مفاتيح موجودة على القناة. وهذه المفاتيح تفتح أو تغلق ثقوب النغمات للحصول على نغمات ودرجات موسيقية مختلفة. وآلة الكونترا باسون يبلغ طولها ضعف طول الباسون ، ودرجة الصوت فيها مضبوطة بحيث تكون أقل بدرجة جواب موسيقي (أوكتاف) واحد.

تعلم الباسون ونظرا لتعقيد الإشارة بالإصبع والمشكلة من القصب ، الباسون هو أكثر صعوبة لمعرفة من بعض من غيرها من آلات النفخ الخشبية في أمريكا الشمالية ، وتلاميذ المدارس وعادة ما يستغرق الباسون إلا بعد بدء ريد على صك آخر ، مثل كلارينت أو السكسوفون

(الموسيقى من الألف الى الياء / اعداد اوس حسين علي)

دي تسي



هو مزمار صيني وآلة نفخية تنتشر في الصين على نطاق واسع. وتسمى ب"تشو دي" أيضا معناها مزمار خيزراني لأنها مصنوعة من الخيزران الطبيعي. يرجع تاريخ آلة دي تسي إلى ما قبل سبعة آلاف سنة رغم صغر حجمها وبساطة تكوينها. وكانت في
الأصل مصنوعة من عظام الحيوانات وأصبحت تصنع من الخيزران قبل حوالي ٤٥٠٠ سنة.

وفي أواخر القرن الأول قبل الميلاد كانت تسمى ب"هنغ تشوي" وتحتل مكانة مهمة في موسيقى الطبول والنفخ. ومنذ القرن السابع تطورت هذه الآلة مرة ثانية وتعززت قوة تعبيرها وتقدمت فنون عزفها إلى مستوى عال. وفي القرن العاشر أصبحت آلة دي تسي آلة موسيقية رئيسية لمصاحبة الغناء والأوبرات المحلية والأوبرات القومية.

الساكسفون



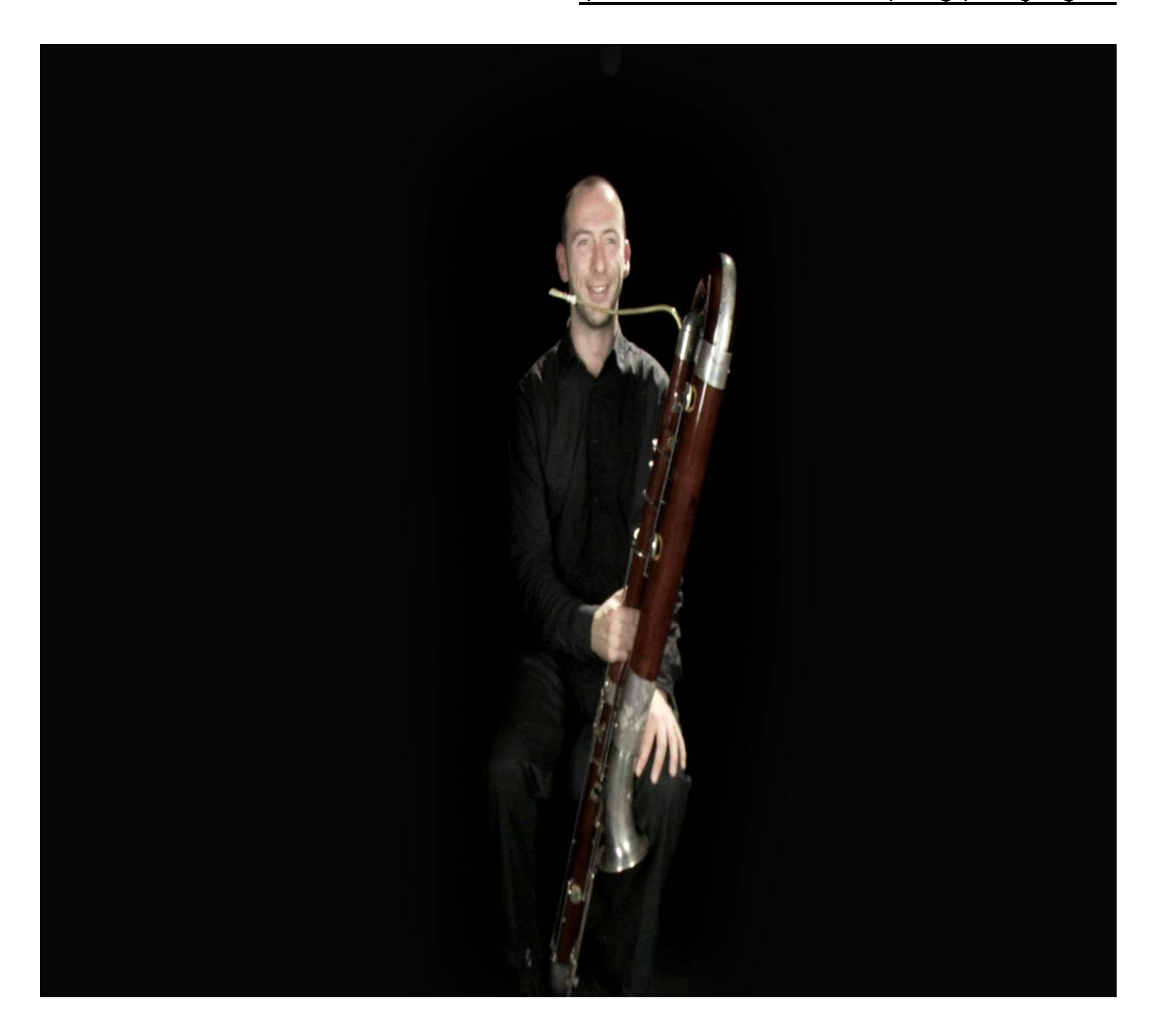
هي آلة نفخ أسطوانية تصويرية تنتمي لعائلة آلات النفخ الخشبية ، اخترعها البلجيكي آدولف ساكس عام ١٨٤٠. يحتوي جسم الآلة على عشرين ثقباً يتم التحكم بها عن طريق مفاتيح ، ويتم التحكم بالمفاتيح على شكل مجموعات بواسطة الأصابع الثلاث الأولى من كل يد وهناك أيضا ثقبين آخرين يستخدمان لرفع الأصوات الناتجة عن الآلة أوكتافاً إلى الأعلى أو إلى الأسفل من الطبقة العادية و هناك
عدة أنواع من الساكسفون حسب الطبقة الصوتية التي ينتجها مثل ساكسفون سوبرانو وساكسفون ألتو وساكسفون تينور وغيرها ولجميع الأنواع مجال صوتي يبلغ الأوكتافين ونصف الأوكتاف تم استخدام الساكسفون في الأوركسترا لأول مرة عام ١٨٤٤وكتب العديد من المؤلفين الموسيقيين أعمالا موسيقية للساكسفون.

انتشار الساكسفون



انتشر استخدام الساكسفون في القرن العشرين وخصوصا في الولايات المتحدة وتزامن انتشارها مع تطور موسيقى الجاز وصار ملازما لها وظهر عازفو ساكسفون مرموقين مثل شارلي باركر ولستر يونغو فوستو بابيبتي.وسمير سرور في الشرق الأوسط في مصر.

الكونترا فاجوت (Double Bassoon)



وهو يقابل آلة الكونتراباص في مجموعة الآلات الوترية وحجمه ضعف حجم آلة الفاجوت ، ويصنع من ثلاث قصبات متجاورة متصلة بعضها ببعض ، على نحو اتصال شعبتى صقبة آلة الفاجوت. وتنتهى القصبة الخلفية ببوق من المعدن ، كما تنتهى القصبة الأمامية من أعلى بأنبوبة معدنية طويلة تركب في نهايتها قطعة الفم المثبت فيها الريشة المزدوجة ، وهي ريشة عريضة جدا. ونظرا لضخامة هذه الآلة وصعوبة حملها فإنها ترتكز على الأرض أثناء العزف عليها.
ونغمات آلة الكونترا فاجوت أغلظ من آلة الفاجوت بثمانى نغمات (Octave) ، كما أنه الكونترا فاجوت من آلات التحويل حيث تعزف نغماته ثمانى نغمات (Octave) أغلظ مما هو مكتوب في مدونتها الموسيقية.

سي بي شو

هي آلة موسيقية نفخية صينية تنتشر وسط أبناء قومية كوريا في الصين انتشارا واسعا في ولاية يانبيان الذاتية الحكم لقومية كوريا في مقاطعة جي لين الصينية. وصوت آلة سي بي شو قوي وعال وفحولي يتميز بخصائص ثقافة قومية كوريا. تتكون هذه الآلة من جزئين وهما الصقّارة والماسورة. يبلغ طول الصفارة ٤ سنتيمترات وطول الماسورة ٢٠ - ٢٥ سنتيمترا مع ثماني فتحات النفخ. تنقسم آلة سي بي شو إلى ثلاثة أنواع وهي الآلة العالية الصوت والآلة المتوسطة الصوت والآلة ذات الماسورتين. وتتشابه الآلة العالية الصوت والآلة المتوسطة الصوت ، إلا أن مدى صوت الآلة المتوسطة الصوت ينخفض عن مدى الصوت للآلة العالية الصوت. وآلة سي بي شو ذات الماسورتين عبارة عن ارتباط آلتين عالي الصوت متماثلتين جنبا إلى جنب ، مما يوسّع مدى صوت الآلة ويقوي صوتها.

شياو تسمى آلة شياو ب"دونغ شياو" أيضا

هي آلة موسيقية نفخية صينية قديمة. فقد انتشرت آلة شياو وسط الشعب الصيني قبل آلاف السنين. وظهرت آلة شياو الحديثة في أسرة هان الملكية ، وكانت تسمى ب"تشانغ دي" وهي آلة موسيقية لأهل قومية تشانغ التي تقطن في مقاطعتي سيتشوان وقانسو ، ووصلت إلى حوض النهر الأصفر في القرن الواحد قبل الميلاد ، وتطورت خلال قرون من التاريخ. وأصبحت آلة شياو الآن مزمار الصين الخيزراني العمودي ذا الفتحات الست أو الثماني.

شنغ



هي آلة نفخية صينية قديمة. وهي أقدم آلة موسيقية استخدمت اللسان الحر في العالم ، وسبق لها أن دفعت تطور بعض الآلات الموسيقية الغربية إلى الأمام. وفي عام ١٩٧٨ اكتشفت في قبر قديم بمقاطعة هو بي الصينية بضع آلات شنغ يرجع تاريخها إلى ما قبل ٢٤٠٠ سنة ، وهي أقدم آلات شنغ اكتشفت في الصين حتى الآن. تعود نشأة آلة شنغ إلى قبل أكثر من ثلاثة آلاف سنة. وفي البداية ما كان لآلة شنغ لسان ولا جسم الآلة ، بل ربط الناس مواسير مختلفة الأصوات بحبل أو اطار خشبي. وفيما بعد زادوا إليها لسانا خيزرانيا وجسم الآلة. وفيما بعد تطورت هذه الآلة وأصبح اللسان الخيزراني نحاسيا.

شوفار



هو أحد الأدوات الطقسية التي يحتفظ بها في المعبد اليهودى. وهو قرن كبش, يُنفخ فيه في صلاة الصباح أثناء الشهر الذي يسبق عيد رأس السنة العبرية, وفي يوم العيد نفسه, وفي يوم الغفران. الشوفار لا يكون مزخرفا عادة, ولكن يمكن أن تُنحت عليه بعض الرسومات, شريطة ان ان تظل الفوهة كما هي.كما يستخدم لرصد الاجواء واقتراب الاغراب للمدينة
وقد استخدم "الشوفار" في البداية للنفخ فيه وقت الحرب لدعوة الناس للخروج للحرب ، أو لإثارة خوف العدو. ويستخدمه المراقب كى يعلن عن خطر قريب. وقد استمعوا لصوت "الشوفار" في مشهد جبل سيناء.
ومن الضرورى أن يستمع اليهودي في رأس السنة لتسع نفخات ، لكنهم ينفخون ثلاثين نفخة منعًا للشك ، أما في المعبد فينفخون مائة مرة. وترى "القبالاه" أن "الشوفار" يبلبل الشيطان ويوقف مؤمراته ضد اليهود.

شيون

هي آلة موسيقية صينية من أقدم الآلات النفخية في الصين ، ويرجع تاريخها إلى قبل حوالي سبعة آلاف سنة. قيل إن آلة شيون نشأت من آلة صيد تسمى ب"شي ليو شينغ". ففي قديم الزمان كان الناس يربطون كرة حجرية أو طينية بحبل ويرمونها إلى الحيوانات أو الطيور لصيدها. وأحيانا كانت الكرة جوفاء ، وتصدر صوتا موسيقيا عند قذفها. ووجدها الناس ممتعة ، فبدؤوا نفخ هذه الكرة ، ورويدا رويدا تطورت آلة الصيد هذه إلى آلة موسيقية وهي آلة شيون. في البداية كانت آلة شيون مصنوعة من الحجر أو عظام الحيوان ، وفيما بعد أصبحت مصنوعة من الفخار.

ولها أشكال مختلفة أيضا ، مثل شكل أسطواني وشكل اهليلجي وشكل كروي وشكل سمك وشكل إجاص وغيرها. في رأس آلة شيون منفخة ، وقاعها مستوىً ، وعلى جسمها فتحات. كانت لأقدم آلة شيون فتحة واحدة فقط ، وبعد أواخر القرن الثالث قبل الميلاد أصبحت لها ست فتحات.

هو قوان تعرف ب"تشو قوان" أيضا

هي آلة نفخية ذات لسانين مصنوعة على أساس آلة نفخية صينية شعبية قديمة وهى آلة قوان تسي. وفي بداية نشأتها هو قوان كانت آلة استخدمها البائعون المتجولون في الشوارع بمقاطعة قوانغ دونغ لاجتذاب الزبائن ، وحتى أواخر العشرينات من القرن العشرين بدأت تسخدم في موسيقى قوانغ دونغ وأوبرا قوانغ دونغ المحلية.

ثم انتشرت في مناطق أخرى في قوانغ دونغ وقوانغسي. تتكون من صفارة وجسم الآلة ومجهار بوق. وصوتها متشابه بصوت آلة قوان تسيالمنخفض والقوي ، ودائما تعزف هذه الآلة لمصاحبة آلة تشونغ هو أو آلة دي هو في أوركسترا شعبية.

قوان تسي



هي آلة نفخية ذات لسانين ، ولها تاريخ عريق جدا. نشأت آلة قوان تسي في فارس القديمة أى إيران في العصر الحديث. وفي الصين القديمة كانت تسمى ب"بي شو" أو "لو قوان". وفي أسرة هان الغربية الملكية قبل ألفي سنة ، قد أصبحت آلة قوان تسي آلة منتشرة في منطقة شينجيانغ الصينية. والآن تنتشر آلة قوان تسي وسط شعب الصين على نطاق واسع ، وقد أصبحت آلة محبوبة لدى أهل شمال الصين.

هو لو شياو

هي آلة نفخية لأهل الأقليات القومية الصينية ، وهى إحدى أحبّ الآلات الموسيقية المفضلة لدى أبناء قومية تاي وقومية آ تشانغ وقومية الذين يسكنون في مناطق جنوب غربي الصين. يرجع تاريخ آلة هو لو شياو الطويل إلى ما قبل عهد أسرة تشين الملكية (قبل عام ٢٢١ قبل الميلاد) ، وحتى اليوم ما زالت هذه الآلة تحتفظ بميزات الآلات الموسيقية القديمة المشابهة من حيث التكوين.

الهورن (Horn)



هي آلة نفخ نحاسية لها بداية مخروطية وشكل يشبه الدائري مجالها الصوتي ثلاثة أوكتافات ونصف وقد نشأ الهورن الفرنسي في فرنسا عام ١٦٥٠ وتطور بعد ذلك عن طريق إضافة بعض الصمامات ثم بعد ذلك تمت إضافة المفاتيح إليه وذلك للتحكم في المجال الصوتي وبالتالي التحكم في العلامات الموسيقية ، حتى استقر على وضعه الحالي في عام ١٩٠٠ وباستطاعته عزف سلم كروماتيك ضمن مجال ثلاثة أوكتافات ويستخدم الهورن ضمن فرق الأوركسترا وعادة توجد في الفرقة أربع آلات هورن.

بيكولو

بيكولو (اسم أعجمي بمعنى صغير) هي آلة موسيقية ، وهي صنف صغير الحجم من آلة النفخ المسماة فلوت.

ارغول (Arghul)



هي آلة مصرية قديمة كان يستخدمها المصريين القدماءو تعتبر هذه الالة من الآلات الهوائية ، أي يعزف عليها بواسطة النفخ بها لإصدار صوت جميل. يتم صنع هذه الآلة من نبات الغاب. يتكون الأرغول في الغالب من قصبتين مربوطتين واحدة بجانب الأخرى. القصبة الموجودة من اليمين تكون مثقوبة بستة (٦) ثقوب للتلحين بمقام معين , وأما القصبة الأخرى فهي من أجل استمرار اللحن وضبتهِ. لكل من القصبتين مبسم لإصدار الصوت.

(الموسيقى من الألف الى الياء / اعداد اوس حسين علي)

٤ - الآت المفاتيح (Keyboard instrument)

وهي الآلات التي تصدر الصوت عن طريق الضغط أو الطرق على لوحة مفاتيح موسيقية موجودة على الآلة حيث يكون لكل مفتاح صوت معين ومختلف ومثال عليها البيانو والهاربسكورد والأورغن والأكورديون. رغم اختلاف هذه الآلات عن بعضها ، يملك كل منها لوحة مفاتيح تسمح بعدة نغمات تعزف معا في نفس الوقت بسرعة وسهولة.



البيانو



البيانو (معرب : البِيانُ) هي آلة ذات مفاتيح يتم إصدار الصوت فيها من خلال المفاتيح التي تطرق على الأوتار المعدنية وكلمة بيانو إيطالية وهي تعني لين أو رقيق وتجدر الإشارة أن البيانو يشبه القانون (آلة الموسيقى الشرقية) من حيث أن كل علامة موسيقية ناتجة عن اهتزاز ثلاثة أوتار مشدودة على نفس التردد ، فيما يرى بعض مؤرخي الموسيقى ، كالموسيقار اللبناني المصري سليم سحاب ، أن البيانو هو تطور عن شكل القانون. تصنع المفاتيح للبيانوهات الغالية من عاج الفيل.

نشأة البيانو

نشأ البيانو في أوروبا و بالتحديد في إيطاليا نتيجة لتطوير آلة الهاربسيكورد عام ١٧٠٩ وتعتبر آلة البيانو آلة المؤلف الموسيقي في القرن الثامن عشر والقرن التاسع عشر وقد استخدمت في تأليف المقطوعات الموسيقية من قبل العديد من مشاهير الموسيقى أمثال موتسارت وبيتهوفن وشوبان وليست وأيضاً رخمانينوف ، ويستخدم البيانو في فرق الأوركسترا أو ضمن موسيقى الجاز كما يستخدم كآلة مرافقة للكمان أو لغيرها من الآلات ويمكن أن يتم العزف بشكل إنفرادي على البيانو. اشتقت من اسلافها الكالفسان و الايبينات و الكلافيكورد. و هو أول بيانو صنع بفرنسا بمطارق صغيرة تطرق الأوتار فيصدر عنها صوت.

المفاتيح



للبيانو ٨٨ مفتاح ، هذه المفاتيح متصلة بمطارق وعند الضغط على المفتاح ، يدفع المطرقة التي تقوم بدورها بضرب الأوتار وهذا ما يحدث الصوت.

أنواع البيانو



هناك ثلاثة أنواع للبيانو هي:
- البيانو القائم.
- البيانو الغراند (الفخم) .
- البيانو الإلكتروني (الكهربائي) .

وتختلف هذه الأنواع الثلاثة من حيث أحجامها وتركيبها ، كما أنها تستعمل لأغراضمختلفة. ولكن اختلاف حجمها الكثير يدل على كثرة استعماله في القاعات ، المنازل ، الحفلات.

اشهر العازفين

من أهم المؤلفين لآلة البيانو : فريدريك شوبان ، فرانز ليست ، لودفيج فان بيتهوفن ، ولفغانغ أماديوس موزارت ، فرانز شوبرت ، سيرجي رخمانينوف و ياني كريسماليس و يوهان سباستيان باخ وغيرهم الكثير

آلة الأورغن



هي ملكة الآلات الموسيقية من حيث الحجم واتساع المنطقة الصوتية نتيجة اهتزازات منتظمة تقع في العامود الهوائي المحبوس فيها.وآلة الأورغان ذات لوحة مفاتيح شبيه بالبيانو ، ويتم إنتاج الأصوات في الأورغان الكهربائي عن طريق دارات إلكترونية تم صنع أول أورغان كهربائي في عام ١٩٣٤ على يد الأمريكي لورنس هاموند الذي استخدم دارات كهربائية ومضخمات لإنتاج الأصوات والنغمات وتضخيمها

يصنع الجسم الخارجي للأورغان الكهربائي من البلاستيك والخشب والمعدن ، ويمكن إنتاج مجال أصوات واسع جداً بواسطة هذه الآلة استخدم الأورغان الكهربائي بشكل كبير من قبل فرق الروك في الستينات وما بعدها.

الأورغن اليدوي



هو اسم يطلق على عدة أنواع من الأدوات التي تعزف الموسيقى عندما يتم تحريكها من طرف يد العازف ، أشهر الأنواع المعروفة هي أرغن البيانو الذي كان يعزف عليه موسيقيو الشوارع في السابق. وهو عبارة عن صندوق يحتوي على أنابيب مصنوعة من المعدن ، وأسطوانة تسمى البرميل حيث يتم ترتيب الأسافين. وعند انقلاب البرميل تفتح الأسافين عدة أنابيب ، ويؤدي ذلك إلى ضغط الهواء لفتح الأنابيب لإصدار الموسيقى.

أورغ كهربائي



هي آلة موسيقية ذات لوحة مفاتيح شبيه بالبيانو ، ويعرف أيضاً باسم (الاورج) أو (الكى – بورد) ويتم إنتاج الأصوات في الأورج الكهربائي عن طريق دارات إلكترونية.

الدارات الإلكترونية للاورغ

تم صنع أول أورج كهربائي في عام ١٩٣٥ على يد الأمريكي لورنس هاموند الذي استخدم دارات كهربائية ومضخمات لإنتاج الأصوات والنغمات وتضخيمها يصنع الجسم الخارجي للأورج الكهربائي من البلاستيك و الخشب و المعدن ، ويمكن إنتاج مجال أصوات واسع جداً بواسطة هذه الآلة استخدم الأورغ الكهربائي بشكل كبير من قبل فرق الروك في الستينات وما بعدها

الأصوات الصادرة للاورغ

والجدير بالذكر أن هذه الآلة يمكنها أن تصدر أصواتاً تشابه مختلف الآلات الموسيقية ، كما أنها تتمتع بإمكانية التقاط الأصوات الطبيعية وتخزينها ليمكن استخدامها فيما بعد.



المقطوعات المحفوظة للاورغ

بعض أنواع الأورغ يحتوي على مقطوعات جاهزة للاستخدام ويمكن ضبط سرعتها للإستخدمات المختلفة ، كما يمكن ضبط المقطوعات بشكل يدوي لاستخدامها فيما بعد.

الأورغن ذو الأنابيب (Pipe Organ أو Church Organ)



آلة موسيقية كانت شائعة من ١٦٠٠ إلى ١٧٥٠ (حين كان معروفا باسم "ملك الآلات") لكن ما زال يستخدم بشكل واسع اليوم ، خاصة في الصلوات الدينية في الكنائس. كان له مجالا واسعا جدا بسبب قوة الصوت والديناميكيات واللون اللحني الذي يميزه. ويوجد به عدة لوحات مفاتيح (بما في ذلك لوحة مفاتيح ببدال) تضم صمامات للتحكم ينفخ منها الهواء عبر أو خلال فتحات في الأنابيب ، وهي مجموعات مختلفة من الأنابيب – كل منها له لون لحني معين - تعزف بجذب المقابض ، وتتغير الديناميكيات بإضافة أو تقليل عدد من الأنابيب ، بالتحرك من لوحة مفاتيح لأخرى ، أو فتح وإغلاق أقفال حول بعض الأنابيب.

الأكورديون



هي آلة موسيقية تحمل باليد. وتتألف من منفاخ هوائي وأزرار ومفاتيح شبيهة بمفاتيح البيانو لإنتاج النغمات المختلفة.

صفات وأنواع الأكورديون

هناك نوعان من آلة الأكورديون؛ في النوع الأول ، كل مفتاح ينتج حالتين وهما السحب والضغط. أما في النوع الثاني ، فكل مفتاح ينتج نفس الصوت في كلا الحالتين. لا يحتاج الأكورديون إلى التشغيل بواسطة الطاقة ، لأنه يستعمل الهواء فقط.. يصنف الأكورديون ضمن الآلات النفخية لاعتماده على تدفق الهواء فيه لإنتاج الصوت؛ يمر فيها الهواء على ريش رقيقة معدنية مركبة في منفاخ ذي عدة طيات فيسبب اهتزازها اهتزازات منتظمة تنتقل إلى ما حولها من أجزاء المنفاخ وما في داخله من الهواء ، الذي يدخل ويخرج من فتحات المنفاخ عند الشد والضغط بتعاقب منتظم وتختلف درجة النغمات الصادرة من الأكرديون باختلاف طول الريش. يصنع الجسم عادة من الخشب ، أما المنفاخ فيصنع من الورق المقوى والقضبان المعدنية.

تاريخ الأكورديون

صنع أول أكورديون في فيينا عام ١٨٢٩ ، إذ أن مخترعها هو النمساوي كيرل داميان؛ وكان من النوع الذي له أزرار. لكن أول أكورديون له مفاتيح الشبيه بالبيانو فقد وجد في إيطاليا.

طريقة العزف على آلة الأكورديون



يقوم العازف بمسك طرفي الأكورديون بيديه ويقوم بسحب الطرف الأيسر وضغطه مما يسبب تدفق الهواء ضمن المنفاخ ، وفي نفس الوقت فإنه يقوم بالضغط على المفاتيح لتوليد النغمات المختلفة في حالة الأكورديون المجهز بلوحة مفاتيح آلة البيانو من الجهة اليمنى وأزرار كثيرة العدد تسمى الباصات ، وينحصر عملها في إحداث نغمات تصاحب اللحن ، الذي يؤدَّى على مفاتيح اللوحة اليمنى. ويختلف عدد هذه الأزرار باختلاف حجم الآلة.

الميلوديكا



وتُعرف أيضاً بـ "البيانيكا" ، تشبه أورغان يعمل بالنفخ أو فلوت يعمل بمفاتيح ، هي آلة نفخ موسيقية شبيهة بالميلوديون والهارمونيكا. تتكون من لوحة مفاتيح موسيقية من الأعلى كما في البيانو ، ويتم العزف من خلال النفخ في الآلة. عندما يتم الضغط على مفتاح ما ، يتم تفريغ الهواء لتصدر النوتة المتوافقة مع المفتاح المضغوط. لوحة المفاتيح الموسيقية تتكون في العادة من أوكتافان (٢٤ مفتاح) أو ثلاثة أوكتافات (٣٦ مفتاح) . الميلوديكا صغيرة الحجم ، خفيفة الوزن ويمكن حملها بسهولة. تستخدم بكثرة كأداة موسيقية تعليمية ، خصوصاً في دول آسيا.

النسخة الحديثة من الآلة تم اختراعها بواسطة هوهنر في منتصف القرن الماضي ١٩٥٠ ، العديد من الآلات مشابهة كانت معروفة في إيطاليا منذ القرن التاسع عشر.

تم استخدام الميلوديكا بشكل حقيقي كآلة رئيسية لأول مرة في فترة الستينات ١٩٦٠ بواسطة المؤلف الموسيقي ستيف ريتش في معزوفة أسماها بالميلوديكا (١٩٦٦) ، وبواسطة عازف الجاز بيل مور الإبن في ألبومه . (١٩٦٩) Right On العازف الموسيقي هيرميتو باسكول قام بتطوير تقنية تسمح بالغناء اثناء عزف الميلوديكا ليخرج للساحه اسلوب جديد شبيه بالاسلوب المتبع في الهارمونيكا وايضا من خلال التعاون مع الموسيقي الجامايكي أغسطس بابلو ، الأمر الذي ساهم في زيادة شهرة الآلة في منتصف السبعينات ١٩٧٠.

أنواع الميلوديكا



يتم تصنيف الميلوديكا بشكل رئيسي حسب مدى العزف الذي تسمح به الآلة. المدى يعتمد على حجم وشكل الآلة.

الميلوديكا ذات طبقات السوبرانو الألتو الصوتية تكون ذات نغمة أعلى وأنحف من الميلوديكا ذات طبقة التينور الصوتية. قد يتم تصميم الآلة للعزف باليدين معاً ، اليد اليسار تعزف المفاتيح السوداء واليد اليمنى تعزف المفاتيح البيضاء. وقد يتم تصميمها للعزف بيد واحدة كما في الميلوديكا ذات طبقة التينور الصوتية. حيث يتم الإمساك بالآلة باليد اليسرى من الأسفل ، ويتم العزف على المفاتيح باليد اليمنى من الأعلى. كما يمكن أيضاً استخدام أنبوب نفخ لإتاحة إمكانية العزف باليدين معاً. الأكوروديون يقوم باستخدام نفس تقنية العمل ، لكن مع استخدام أزرار ضغط بدلاً من لوحة مفاتيح موسيقية.

الميلوديكا الخشبية

على الرغم من أن الميلوديكا يتم تصنيعها في العادة من البلاستيك ، إلاّ أنه يوجد هناك أنواع يتم تصنيعها بشكل رئيسي من الخشب. تقوم شركة Sound Electra بتصنيع MyLodica ، وهي ميلوديكا خشبية تقوم بإصدار نغمات أصفى وأنقى من النغمات في الأنواع البلاستيكية. شركة Victoria Accordion تقوم بتصنيع Vibrandoneon ، وهي سلسة من الأنواع الخشبية المختلفة من الميلوديكا والأكورديون.

أسماء أخرى للآلة

يتم نسب الميلوديكا إلى الشركة المصنعة في كثير من الأحيان. ميلوديون ، ميلوديا ، بيانيكا ، ميلوديهورن.. والكثر من التسميات الأخرى التي تصدر من الشركة نفسها. هذا قد يؤدي إلى بعض سوء الفهم والفوضى بطبيعة الحال.

(الموسيقى من الألف الى الياء / اعداد اوس حسين علي)

سنثسيزر (Synthesizer)



هو جهاز موسيقي يُصدر الأصوات إلكترونيا ، ومن خلاله يستطيع العازف إيجاد ودمج العديد من الأصوات باستخدام مفاتيح هذا الجهاز والتي تساعد على تغيير مواصفات الأصوات الصادرة منه مثل حدته أو صداه وما إلى ذلك.

أصبح أغلب مؤلفي الموسيقى يستعملون هذه النوعية من الأجهزة لما فيها من أصوات معظم الآلات الموسيقية مثل البيانو ، والكمان ، والطبول ، فضلا على قدرته إصدار أصوات أخرى مثل صوت أمواج البحر ، والرياح ، والرعد. والذي سهل للموسيقيين عمل مقطوعاتهم الموسيقية بجودة عالية.

وفي عام ١٩٦٤ استطاع المخترع والفيزيائي الأمريكي روبرت موغ اختراع وتسويق أول جهاز سانتيسيزور إلكتروني.

الهاربسكورد (harpsichord)



كان آلة موسيقية هامة منذ نحو ١٥٠٠ حتى ١٧٧٥ (حين حل البيانو محله تدريجيا) وأعيد إحيائه في القرن العشرين عند عرض الموسيقى المبكرة وفي بعض الأعمال الجديدة. يوجد في الآلة أوتار تنقر باستخدام وتد صغير تدعى plectrum وهي (أداة لعزف الأوتار) تتحكم فيها لوحة أو لوحتين مفاتيح.

الكلافيكورد (Clavichord)



هو الجد الأكبر لالة البيانو والتي تم تطويرها الي أصبحت آلة البيانو الحالية وقد تم التوصول الي هذه الاله بعد عدة تطورات لبعض الالات الوتريه مثل البسالتري والدوليسيمرالي الشكل الذي وصلت اليه هذه الاله في حوالي عام ١٣٠٠ والكلافيكورد هي آلة مهمة لأنها أول آلة لها مفاتيح مشاركة للأوتار في دور متكامل مثل الموجودة في البسالتري والدوليسيمر في شكل متكامل لإصدار الصوت من الآلة.ونجد داخل الكلافيكورد قطعة معدنية تسمي المماس لنبر الأوتار لتحدث اهتزازات.

وفي اللحظة التي يلامس بها الأوتار وعلي ذلك كما في البسالتري والدوليسيمر وانت فقط بمجرد أن تضغط علي المفتاح لتحريك هذا الجزء المعدني يصدر الصوت من الاله.وبعد مضي أعوام علي سنة ١٧٠٠ فقد أصبح الكلافيكورد أكثر شعبية. ولكن الموسيقيون كانوا غير سعداء بنبر الأوتار.

ماريمبا



هي آلة موسيقية من ضمن عائلة الآلآت النقرية. المفاتيح أو القضبان (عادة يكونوا مصنوعين من الخشب) يتم نقرهم بمطارق لتوليد نغمات موسيقية. المفاتيح مرتبة كترتيب البيانو, وموضوعين بشكل مساعد للمؤدى بصريا وطبيعيا.

استخدامات الماريمبا الحديثة تتضمن العزف الفردى, مجموعات النقر, كونشيرتوات الماريمبا, مجموعات جاز, فرقة الاستعراض (المجموعات الامامية) , تشكيل الطبول والبوق.

الملحنوون المعاصرون استعملوا الصوت الفريد للماريمبا أكثر وأكثر في السنوات الأخيرة, ومن الشائع ان نجدهم في مجموعة النفخ, على الرغم من قلتها في الاوركسترا. موسيقى الماريمبا الأفريقية تبدو مميزة بالنسبة لمستعمى شمال أمريكا لان معظم موسيقى الماريمبا التي تعزف في نصف الكرة الأرضية الغربي تكون في جنوب أمريكا.على اية حال, نشأت الماريمبا في أفريقيا منذ مئات السنين وتم تصديرها إلى أمريكا الجنوبية في القرن السادس عشر. الاصوات الأفريقية الاصلية تغيرت وتحولت بفضل موسيقى الحضارات المحلية.

قضبان (مفاتيح) الماريمبا



قضبان الماريمبا الغربية التجارية مثل مفاتيح الاكسلفون, تصنع عادة من خشب الورد, ومن الممكن ان تصنع القضبان أيضا من مواد صناعية أخرى. قضبان خشب الورد مفضلة في عزف الحفلات, لكن القضبان الصناعية مفضلة في الفرقة الاستعراضية لانه متين وأكثر تحملا لتغيرات الجو. القضبان اوسع وأطول في النوتات الموسيقية الاقل, وتكون رفيعة وقصيرة في النوتات العالية.

خلال عملية الضبط, يؤخذ الخشب من الجانب السفلى المتوسط للقضيب من اجل تقليل الانحدار. من اجل هذا القضبان رفيعة بالقرب من الأسفل واسمك بالقرب من القمة.

في أفريقيا, معظم الماريمبات يصنعهم الصناع المحليون باستخدام مواد متوفرة محليا.

المدى

الماريمبا آلة غير ناقلة بدون ازاحة اوكتاف. آلالات المفاتيح الأخرى يكون مثبت بها واحدة أو اثنان اوكتاف أعلى من المكتوب. ليس هناك مدى قياسى للماريمباو ولكن هناك مجالات مشهورة هي ٤ اوكتاف, ٤,٣ اوكتاف, و ٥ اوكتاف, أيضا ٤,٥ و ٥,٥ اوكتاف متوافرين.
٤ اوكتاف : من ٣سى إلى ٧سى. ٤,٣ اوكتاف : من ٢ايه إلى ٧سى, ال ٣ تشير إلى ثلاث نوتات تحت آلة ال٤ اوكتاف. هذا هو المدى الأكثر شهرة.
٤,٥اوكتاف : من ٢اف إلى ٧سى, ال٥ تشير إلى النصف وتنزل إلى الخامس تحت آلة ال٤ اوكتاف. ٤,٦ اوكتاف : من ٢اي إلى ٧سى, نوتة واحدة تحت ال٤,٥, مفيد من اج عزف ادب الجيتار. ٥ اوكتاف : من ٢سى إلى ٧سى, اوكتاف واحد كامل تحت آلة ال٤ اوكتاف.
مدى الماريمبا يستع تدريجيا, مع وجود شركات الماريمبامثل مثل ماريمبا واحد تضيف نوتات إلى آلاف أعلى من السى العادية (٧سى) إلى آلة ال٥,٥ اوكتاف, أو ماريمبا تونرز تضيف نوتات اقل من السى المنخفضة على ال٥اوكتاف ٢سى. إضافة نوتات منخفضة غير عملى بطريقة ما لان القضبان يصبحوا ارفع (هشة أكثر) , الرنات تصبح أطول وأكبر, والنغمة السادسة العالية تصبح حاضرة أكثر من النغمة الأساسية.

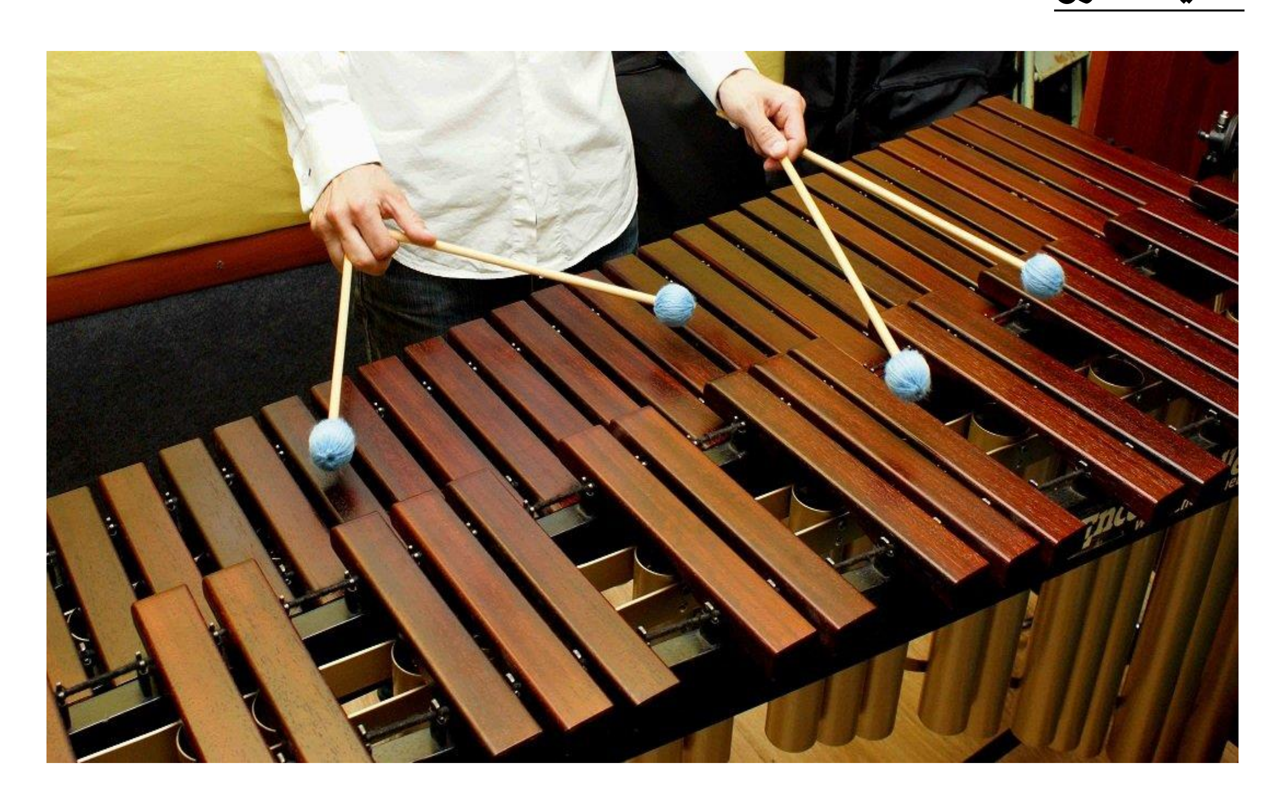
الرنانوون

جزء من مفتاح الماريمبا الذي يصل إلى صوتها عالى هو رنان. هولاء هم انابيب معدنبية (غالبا الومنيوم) التي تتدلى تحت كل قضيب, والطول يختلف تبعا للتردد الذي يصدره القضيب. الاهتزازات من القضيب تسبب رنات تمر إلى الانابيب, وهذا يضخم النغمة بطريقة تشبه كثيرا أسلوب الجبتار أو التشيلو. في الالات التي تتجاوز ٤,٥ اوكتاف, فإن طول الانبوبة المطلوبة من اجل توليد النغمة يتجاوز ارتفاع الاآلة. بعض الصناع, مثل ماليتش, تعوض ذلك عن طريق انحناء نهايات الانابيب. الاخرون, مثل ادامز وياماها, توسع الانابيب إلى قيعان كبيرة على شكل صناديق, هذا يؤدى إلى توليد كمية كافية من الرنين دون الحاجة إلى تمديد الانابيب. هذا أيضا يصل اليه المصنع ماريمبا وان عن طريق توسيع الرنانوون إلى اشكال بيضاوية, في الرناوون السفلية تكون على انخفاض قدم واحدة, ومضاعفة الانبيب داخل الرنانوون السفلية.
في العديد من الماريمبات, الرنانوون التزيينين تتم اضافتهم ليملؤوا الفراغات في فراغ الرنان العرضى. إضافة إلى هذا, اطوال الرنانوون تعدل في بعض الأحيان من اجل تشكيل قوس تزيينى, مثل في موزير ام - ٢٥٠. هذا لا يؤثر على خصائص الرنان, لأن نهاية السدادات في الرنان تظل موضوع في اطوالها الخاصة

المطارق

عمود الطرق يصنع غالبا من الخشب, عادة الباتولا, ولكن من الممكن ان يكون من خيزران الهند أو الالياف الزجاجية. القطر الأكثر شيوعا في العمود هو حوالي ٥/١٦ المطارق المصنوعة من خيزران الهند تمتلك مطاطية معينة, في حين ان الباتولا تقريبا لا تعطى أي مطاطية. المحترفين يستخدموا الاثنان معتمدين على تفضيلاتهم, سواء كانوا يعزفوا باستخدام مطرقين أو أكثر, واى مقبض يستخدمونه (إذا كانوا يستخدموا مقبض رباعى المطارق) . المطارق المناسبة من اجل الالة تعتمد على المدى.
المادة في نهاية المطرق تكون دائما نوعا من المطاط, وتكون ملفوفة بالغزل. المطارق الانعم تستعمل في النوتات المنخفضة, والمطارق الخشنة تستعمل في النوتات المرتفعة. المطارق التي تكون خشنة جدا تتسبب في تدمير الالة, والمطارق التي تكون مناسبة في المدى الأعلى من الممكن ان تدمر النوتات في المدى الاقل (خصوصا في آلة خشب الورد) . أيضا, في النوتات المنخفضة, القضبان تكون اوسع, وتتطلب مطرقة أثقل لكى تولد الصوت المطلوب. من اجل الحاجة إلى استخدام قسوة مختلفة من المطارق, بعض اللاعبين, خلال عزفهم باستخدام اربعة مطارق أو أكثر, من الممكن ان يستخدموا مطارق متدرجة ليتدرجوا على القضبان التي يلعبون عليها (الانعم على اليسار, والاخشن على اليمين) . بعض المطارق, تسمى "مزدوجة النغمة" أو "متعددة النغمة", تحتوى على قلب خشن, مغطى بالغزل. ويكونوا
مصممين ليكونوا اخشن خلال العزف العالى, وانعم خلال العزف الهادئ.

تقنية الطرق



موسيقى الماريمبا الحديثة تعزق بإٍتخدام مطرقين أو اربعة (في بعض الأحيان باستخدا ستة) , ضمانا للعازف القدرة ليعزف كوردات أو موسيقات في فترات طويلة بسهولة. المطارق المتعددة يتم حملها في نفس اليد باستخدام عدد من التقنيات أو القبضات.
من اجل استعمل مطرقتين في كل يد, أكثر القبضات الشائعة هي قبضة بورتون (اخترعها غارى بورتون) وقبضة موسير ستيفنز (اخترعها يغ هاورد ستيفنز) كل قبضة مصممة لتحتوى على منافعها وعوائقها الخاصة بها. على سبيل المثال, قبضة موسير ستينفز مناسبة أكثر من اجل العزف السريع, وتكون قبضة بورتون مناسبة أكثر من اجل العزف القوى أو التبديل بين الكوردات وخطوط النوتات الفردية.
اختيار القبضات يتنوع حسب المنطقة (قبضة موسير ستفينز وقبضة بورتون مشهورتين في الولايات المتحدة الأمريكية, في خلال ان القبضة التقليدية مشهورة في اليابان) , حسب الالة) قبضة بورتون اقل استخداما على الماريمبا من استخدامها على الفيبرافون. وحسب تفضيل العازف الفردى. قبضة الست مطارق مبينة على قبضة ستيفنز. كتب كاى ستينجارد عدة مقطوعات من اجل هذه القبضة وأصبح مشهورا أكثر وأكثر للعزف باستخدام الست مطارق.

الآلة التقليدية

كلمة ماريمبا تطلق أيضا على الآلآت شعبية تقليدية أخرى, البوادر التي قد تم تطويرها بشكل مستقل في غرب أفريقيا وفي كولومبيا. تقليد رنان القرعة والتيمبيلا الموزمبيقية هما المحاولات التطويرية, ويتم العزف عليهم في المجموعات الكبيرة مع وجود أداء رقصى متناسب. فرق الماريمبا التقليدية مشهورين في غواتيمالا وكوستاريكا, حيث انهم يعتبروا رمز وطني ثقافى وأيضا نجدهم في الهوندراس, السلفادور, نيكاراغوا واجزاء من الاراضى المرتفعة في جنوب المكسيك, وتجدهم في قارة أفريقيا في غانا.

الماريمبا في مصر

عرفت مصر آلة الماريمبا على يد الفنانة نسمة عبد العزيز أول عازفة ماريمبا مصرية وهى التي ادخلتها إلى الجمهور المصري, وتعتبر من أفضل عازفات الماريمبا في الشرق الأوسط وذلك بعد تخرجها من المعهد العالي للموسيقى وسفرها لاستكمال دراستها في الولايات المتحدة الأمريكية, نسمة عبد العزيز بدأت حياتها بالعمل في فرقة عمر خيرت, وبعدها انتشرت بين الجمهور المصري حتى أصبحت تقدم حفلات فردية وتقابل بالترحيب من قبل الذوق المصري.

الآلة التصويرية (Transposing instrument)

هي آلة موسيقية تقرأ فيها النوطة المكتوبة بشكل مغاير للآلات التي تعزف باستخدام النوتة الحقيقية مثل البيانو ، حيث يطلق اسم النوتة التصويرية على النوتة التي تعزف على الآلات التصويرية. مثلا إن عزف "دو" على آلة تصويرية سينتج صوت مخالف عند عزف "دو" على آلة غير تصويرية. من أشهر الآلات التصويرية هي آلات الساكسفون ، والكلارينيت.
وعلى الرغم من أن كتابة النوتة للآلات التصويرية يشكل عبئا على المؤلف الموسيقي إلا أنه هناك عدة أسباب لوجود الآلات التصويرية منها:
- أوكتاف الآلة الموسيقية عالي جدا أو منخفض جدا ، لذلك يضطر لكتابة النوتة على أسطر مختلفة لتقليل عدد أسطر النوتة.
- أسباب تاريخية تعود لقبول بعض الآلات على أنها تستخدم نوتة مخالفة للنوت الجقيقية.
- تعزف بعض الآلات على نوتات تستخدم بشكل شائع في العائلات التي تنتمي إليها مثل آلات النفخ الخشبية.

الأسطوانة



ترمز المقطوعات الموسيقية (أو الألحان) إلى الأسطوانة باستخدام مسامير أو رزات حديدية. تستخدم المسامير للمقطوعات القصيرة ، أما الرزات فهي لتغيير أطوال المقطوعات. تحمل كل أسطوانة عادة عدة ألحان مُختلفة. وقد كان حفر مثل هذه الأسطوانات نوعاً من الفن ، وجودة الموسيقى التي يَعزفها أورغان يَدوي تدل إلى حد كبير على جودة حفرها. وقد كان هذا الترميز المُعقد للموسيقى نوعاً من البرمجة المُبكرة.

يَجب أن تكون أسطوانات الأورغانات شديدة الصلابة لضمان بقاء تخطيطها الدقيق وعدم تعرضه لشوائب على مرّ السنين ، وبما أنها تلعب نفس الدور المُوسيقيّ الذي تلعبه اللفافات الموسيقية وعليها أن تتعامل مع جُهد ميكانيكي أعلى لتشغيل عدد أكبر من العتلات والقضبان. يُسبب تضرر الأسطوانة تأثيراً مُباشراً (وعادة ما يَكون ضاراً) على المُوسيقى التي تعزفها وتصدرها.
يَعتمد حجم الأسطوانة على عدد المقطوعات في الأورغان وعلى طول اللحن الذي تعزفه. فكلما كانت المقطوعات أكثر عدداً كلما كانت الأسطوانة أطول ، وكلما كان اللحن أطول كان قطر الأسطوانة أكبر.
وبما أن الموسيقى تُرمز بصعوبة للأسطوانة ، الطريقة الوَحيدة التي يُمكن للأورغان اليَدوي أن يَعزف بها مَجموعات مُختلفة من الألحان هي باستبدال أسطوانته بواحدة أخرى. ومع أن هذه العملية ليست صعبة ، إلا أن الأسطوانات مُرتفعة الثمن واستخدامها ليس سهلاً عموماً ولا يَملك العديد من عازفي الأورغان أكثر من أسطوانة واحدة.

الاستخدام

كان الأورغان اليَدوي هو الآلة التقليدية لعازفي الأورغان. فباستثناءات قليلة ، استخدم عازفوا الأورغان واحداً من الطرازات الصغيرة والأسهل للحمل والنقل من الأورغان اليَدوي ، وربما تحوي صفاً واحداً فقط (أو بضعة صفوف على الأكثر) من الأنابيب وما يَتراوح من ٧ إلى ٩ ألحان فقط. وقد كان استخدام هذه الأورغانات مَحدوداً بوزن مُعين ، فبلغت أوزان مُعظمها ما يَتراوح من ١٢ إلى ٢٥ كيلوغراماً تقريباً ، لكن بعضها كانت ثقيلة لدرجة أن أوزانها بلغت ٥٠ كيلوغراماً.
كانت توجد أيضاً العديد من الطرازات الأخرى الأكبر حجماً من ذلك في الكنائس والقصور الموسيقية والأبنية الضخمة الأخرى مثل الساحات الرياضية والمسارح. كثيراً ما كانت الأورغانات اليَدوية الكبيرة تشغل باستخدام أثقال وزنبركات ، مثل الطراز القويّ من الساعة الطويلة. ويُمكن أيضاً أن تشغل هايدروليكياً باستخدام طوربين أو دوار مائي مُعطياً قوة ميكانيكية بذلك لتحريك الأسطوانة وضخ البخار. أما الأورغانات اليَدوية الأخيرة فقد كانت تتشغل كهربائياً أو تحول إلى الطاقة الكهربائية. وأخيراً ، غُيرت وَظيفة العديد من الأورغانات اليَدوية الكبيرة وعدلت لعزف أنواع مُختلفة من الموسيقى ، وذلك قبل أن تختفي تماماً في النهاية.

إمزاد أو الإمزاد



هي آلة موسيقية تقليدية عند قبائل طوارق الأهقار ، محدبة الشكل تعزفها النساء ومحرمة على الرجال. ويمجدها رجال الطوارق من القبيلة ، ويكون استعمال الآلة مشتركاً بين المرأة والرجل ، حيث أنها تعزف وهو ينشد الأهازيج الزجلية المرتبطة بتقاليد وعادات الطوارق إلى جانب التغني بقصائد شعرية ، ويستعمل فيها الى جانب الإمزاد الدف والتصفيق.

الصنع

تصنع آلة الإمزاد من قدح خشبي ، يربط ويشد على فمه جلد الحيوانات ، يخرج من طرفيه عودين يشد بينهم قضيب من شعر الخيل ، ويثقب الجلد ثقبين أو ثلاثة في الوسط ، ويأخذون عودا على شكل هلال ، ويربطون طرفيه بقضيب من شعر ذيل الخيل ، ثم يدعكون الشعر بعضه ببعض. فيصبح آلة موسيقية تصدر صوتا مميزا الآلة تشبه الى حد ما في طريقة عزفها بالربابة.

التراث العالمي لاله الامزاد

ومن نفس المنطقة الى جانب "السبيبة" ، تم إدراج آلة إمزاد وما يتعلق بها من مهارات ضمن لائحة التراث العالمي الثقافي اللاّمادي للإنسانية تحت عنوان : الممارسات والمهارات والمعرفة المرتبطة بمجموعات إمزاد عند الطوارق ، [1] وتحولت آلة إمزاد الى رمز إلى موسيقى إمزاد ، حيث ارتبطت موسيقى إمزاد بآلة إمزاد[2] ارتباطا جوهريا وثيقا ، وقد اعتمدتها اليونيسكو إرثا ثقافيا إنسانيا عالميا ، كموسيقى طوارقية بامتياز. حيث تشكل موسيقى الإمزاد وآلتها الموسيقية إحدى مميّزات قبائل الطوارق ، وتعزفها النساء على آلة موسيقية أحادية الوتر تُعرَف بالإمزاد. وتجلس العازفة وتضع الآلة على ركبتيها وتعزف عليها باستخدام قوس. وتوفر آلة الإمزاد أنغاما مصاحبة للأشعار أو الأغاني الشعبية التي غالبا ما يؤديها الرجال في المناسبات الاحتفالية في مخيمات الطوارق. وغالبا ما تُعزَف هذه الموسيقى لإبعاد الأرواح الشريرة وتخفيف آلام المرضى. وتُنقَل المعرفة الموسيقية شفهيا وفقا لطرائق مراقبة واستيعاب تقليدية.

بيت الملوي

هو الجزء الذي تجتمع فيه " الملاوي " المسماة بالمفاتيح في الآلات الموسيقية ، ومفردها " ملوي " وهي ما تربط فيها الأوتار وتلوي بالشد فتوتر وبيت الملوي يكون في الأكثر ، جزءا ظاهرا في الآلات الوترية الخفيفة ، كالعود والطنبور والكمان ، وأهل الصناعة يسمون هذا الجزء من الآلة " البنجاك " أو" البنجق" .

آلالات الموسيقية والأذن

يعتبر الرنين الصوتي من أهم الأشياء عند منتجي الآلات الموسيقية حيث أن معظم الآلات الموسيقية تتكون من جسم رنان مثل الوتر و جسم الكمان أو طول أنبوب مزمار ، وشكل الطبلة وغشاؤها. كما أن الرنين الصوتي هام بالنسبة إلى السمع. فعلى سبيل المثال ، يوجد في قوقعة الأذن الداخلية "خلايا شعرية" على غشاء يلتقط الصوت. (بالنسبة للحيوانات الثديية يكون على طرفي ذلك الغشاء حساسا للترددات العالية وعلي الطرف الآخر حساسا للترددات المنخفضة) .

رنين صوتي

رنين صوتي في الفيزياء (Acoustic resonance) هو ميل نظام صوتي لامتصاص طاقة بإسهاب عند تردد يوافق أحد تردداته الطبيعية (تردد رنيني) . بذلك يعتبر الرنين الصوتي نوع من الرنين الميكانيكي الذي ينشأ عن الاهتزازت الحركية في نطاق ترددات السمع عند الإنسان أو بمعني آخر الصوت. وبالنسبة إلى سمع الإنسان فإن تردد الصوت محصور بين نحو ٢٠ هرتز و ٢٠,٠٠٠ هرتز (١ هرتز = ١ ذبذبة في الثانية) , إلا أن تلك الحدود تختلف من شخص إلى شخص ، كما تتغير مع تقدم العمر.
وأي جسم ذو رنين صوتي يتسم بأن له عدة من الترددات الرنينية ، وخصوصا إذا كان هناك توافق مع تردده الرنيني الأقوى. ويهتز الجسم بسهولة عند تلك الترددات ، ويقل اهتزازه عند ترددات أخرى. ويستطيع الجسم التقات رنينه الذاتي من مجموعة إثارات صوتية مثل الشوشرة. أي أن الجسم الرنان يرشح رنينه الذاتي من بين كل ترددات أخرى.

رنين أنبوب هوائي

يعتمد رنين الأنبوب الهوائي على طول الأنبوب ، وشكله وعما إذا كان مفتوحا من آخره أو مغلقا.
كما يستخدم الشكل المخروطي و الإسطواني أيضا في الآلات الموسيقية.
والناي هو نوع من الآلات الأنبوبية المفتوحة الطرفين.
أما المزمار والكلارينت فيعتبران مغلقان الطرف.
والسكسافون فهو مغلق الطرف قمعي عند مخرج الصوت.
وتبعا لطول عامود الهواء المتذبذب في الأنبوب يكون الرنين التوافقي مثلما في حالة الوتر.

رنين الوتر

يكون الوتر مشدودا في آلة مثل العود أو القيثارة أو القانون والبيانو ، ويعتمد تردد الرنين للوتر على كتلته و طوله وشدة الشد. ويكون طول موجة التي تنتج الرنين الأول للوتر مساوية لضعف طول الوتر. وتكون الترددات الأعلى التي يمكن أن تنشأ على هذا الوتر عددا كاملا من أجزاء كول الموجة الأساسية. وتعتمد الترددات على سرعة v انتشار الموجات عبر الوتر بحسب المعادلة:

f = {nv \over ۲L}

حيث:

L طول الوتر (للوتر المثبت من طرفيه)

و n = ۱, ۲, ۳ عدد صحيح

ويعتمد سرعة الموجة في الوتر على الشد T و كتلة الوتر ρ لكل ۱ سنتيمتر ، أي أن:

v = √ (undefined) {T \over ρ}

وبهذا يكون التردد معتمدا على خواص الوتر طبقا للمعادلة:

{T \over ρ} \over ۲ L} = {n√ (undefined) {T \over m / L}

{ \over ۲ L f = {n√ (undefined) }

حيث:

T الشد,

P كتلة الوتر لكل سم,

m الكتلة الكلية للوتر.

بزيادة الشد وتقصير طول الوتر يعملان على زيادة تردد الرنين. وعندما نثير الوتر بضربة إصبع يبدأ الوتر في الاهتزاز عند جميع الترددات الضربة. وتترشح سريعا تلك الترددات التي لا تؤول إلى واحدة من ترددات الرنين للوتر ، ويبقى اهتزازه التوافقي الذي نسمعه كأحد الأصوات الموسيقية.

الأسطوانة

يتفق عل تسمية الأسطوانة المفتوحة من طرفيها بأنها " مفتوحة" ، بينما تكون أسطوانة مادية مفتوحة من أحد أصرافها ومغلقة بسطح صلب من الطرف الآخر فنسميها "مغلقة ".

الأنبوب الإسطواني المفتوح

يكون رنين الأنبوب المفتوح عند:

$$f = {nv \over ٢L}$$

n عدد صحيح (١, ٢, ٣...) يمثل عقدة الرنين,

L طول الأنبوب

v سرعة الصوت في الهواء (٣٤٣ متر في الثانية عند درجة حرارة ٢٠ درجة مئوية على ارتفاع سطح البحر) .

وتعطينا المعادلة الآتية معادلة أكثر دقة تأخذ تصحيح نهاية الأنبوب في الحسبان :

$$f = {nv \over ٢ (L+٠,٨d)}$$

حيث : d قطر مقطع الأنبوب.

وتراعي تلك المعادلة حقيقة أن نقطة ارتداد موجة الصوت للأنبوب المفتوح ليست محددة تماما عند نهاية الأنبوب ، بل توجد عند نقطة خارجة قليلا عن نهاية الأنبوب.

ونسبة الانعكاس تكون أقل من ١ وهي تعتمد على قطر فتحة الأنبوب ، وطول الموجة ، ونوع الحاجز الموجود بالقرب من فتحة الانبوب.

الأنبوب الأسطواني المغلق

تعطى ترددات الأنبوب المغلق المعادلة الآتية : $f = {nv \over ٤L}$

حيث : "n" عدد فردي (١, ٣, ٥...) .

تكوّن النوع المغلق من الأنابيب توافقات عند أعداد فردية فقط ويكون ترددها الأساسي أوكتاف تحت التردد الأساسي للانبوب المفتوح (أي يعطي نصف التردد) .

وفي هذه الحالة أيضا توجد معادلة أكثر دقة ، وهي : $f = {nv \over ٤ (L+٠,٤d)}$

الصندوق المتوازي الأضلاع

رنين موجات الصوت في صندوق متوازي الأضلاع مثال صندوق مكبر الصوت و المباني. والحجرات في المباني تكون عادة في شكل متوازي الأضلاع وهي تتسم بترددات رنينية توصف ب "مقامات الحجرة.room modes "

وتُعطى ترددات صندوق متوازي الأضلاع بالمعادلة:

$$f = {v \over 2} \sqrt{\left({\ell \over L_x}\right)^2 + \left({m \over L_y}\right)^2 + \left({n \over L_z}\right)^2}$$

v سرعة الصوت,

L_x و L_y و L_z طول ، وعرض ، وارتفاع الحجرة,

ℓ , n, و m أرقام صحيحة موجبة.

ولكن ℓ , n , و m لا يمكن أن تساوي صفرا.

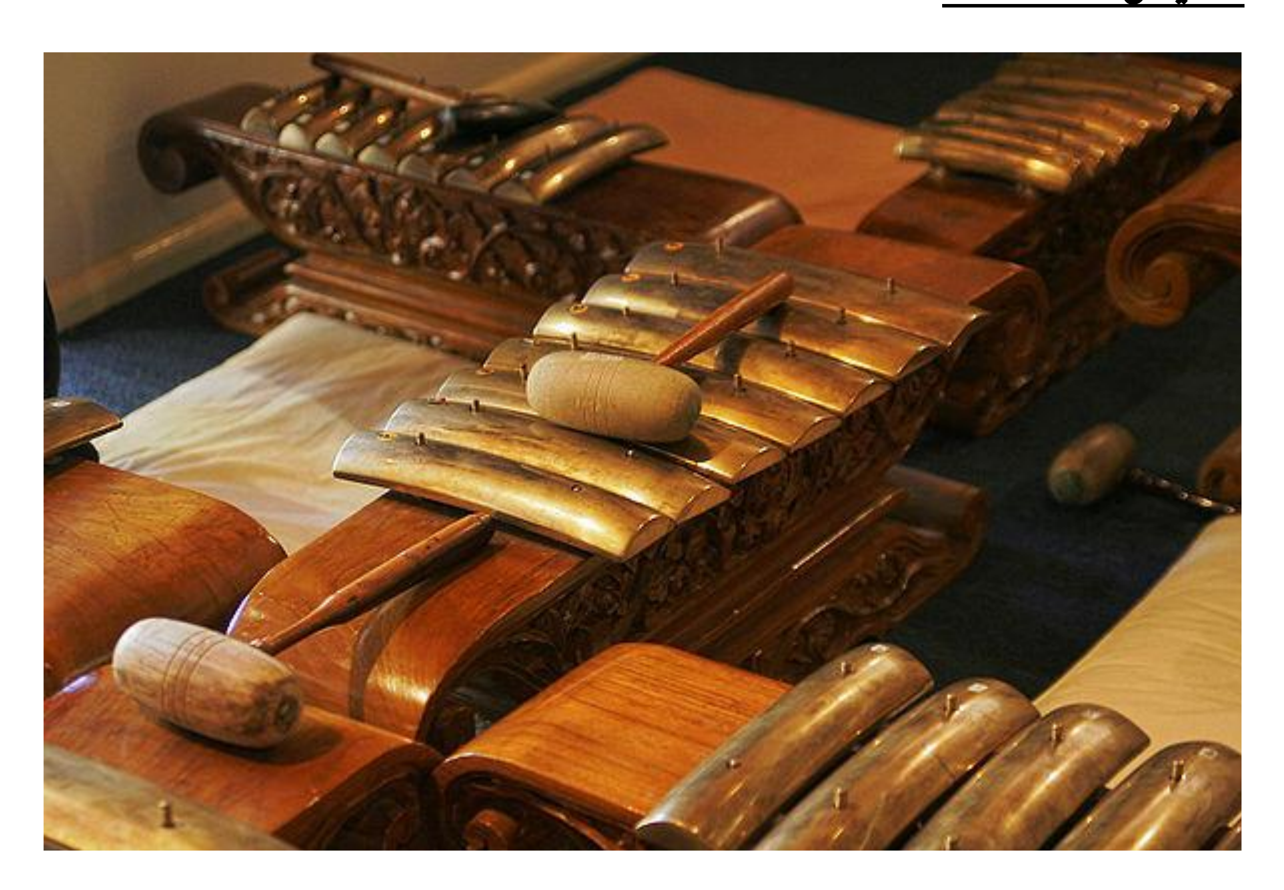
الصندوق الموسيقي أو العلبة الموسيقية

هي آلة موسيقية تصدر اللحن بعد إثارتها. توجد دبابيس فوق الأسطوانة التي تتحرك بواسطة تحريف الريشة وهذه الدبابيس (كريات معدنية على هيئة مسامير صغيرة) هي التي تحدد النغمة و الإيقاع بعد لمسها الشرائط المعدنية (يسار الأسطوانة في الصورة) . توجد الشرائط على مشط وهي موزّعة بشكل تدبيبي ومتفاوت الطول مما يجعل كل واحدة منها تصدر درجة صوتية مختلفة.

-



غاميلان Gamean



هو اسم يطلق على فرق أو تجمعات غنائية تقليدية في إندونيسيا ، تعزف فيها آلات موسيقية مثل الميتالوفون والكسيلوفون وأيضا الطبول التي تعتبر الآلة الموسيقية الرئيسية في الفرقة. كلمة gamelan باللغة الإندونيسية مشتقة من الجذر gamel التي تعني يطرق أو يدق.

(الموسيقى من الألف الى الياء / اعداد اوس حسين علي)

فيبرافون

هي من آلات النقر الموسيقي المكونة من عدد من قضبان الألومنيوم ، صُفت على قاعدة ، ويمكن بذلك تشبيهها بمفاتيح البيانو. تتكون معظم آلات الفيبرافون من ٣٧ قضيبًا ومدى يتسع لثلاث مجموعات ، حيث يقوم العازف بقرع القضبان مستعملاً مطرقة ذات رأس خشبي. يساعد استعمال مطرقة ذات رأس مكسو بنسيج ناعم أو خشن في اختلاف جرس النغمات.

وهناك أنبوبة معدنية مجوفة تسمى المرْنان ، تحت كل قضيب من قضبان الفيبرافون. يقوم مولّد كهربائي بتشغيل صمام يدور داخل كل مرْنان.

تصدر الصمامات الدائرة نغمًا اهتزازيًا يسمى الذبذبة الموسيقية. وللفيبرافون ، كذلك ، دواسة مساندة مهمتها إطالة أو تقصير كل نغمة. تتميز الفيبرافون بنغم يشبه نغم القيثارة.

تاريخ الفيبرافون

اخترع الفيبرافون عام ١٩٢١م هيرمان فنترهوف ، وهو مدير شركة أمريكية لصناعة الآلات الموسيقية ، وساعده في ذلك مهندسو الشركة. وأصبحت الفيبرافون آلة شائعة ، خصوصًا في موسيقى الجاز. تم تسويق أول آلة موسيقية تسمى "الفيبرافون" من قبل شركة التصنيع Leedy في الولايات المتحدة في عام ١٩٢١. ومع ذلك ، اختلف هذا الصك في تفاصيل هامة من أداة تسمى الآن الفيبرافون. حققت الفيبرافون Leedy درجة من الشعبية بعد أن تم استخدامه في التسجيلات حداثة " الوها "أوي "و" الغجر أغنية حب "من قبل الفودفيل أداء لويس فرانك شيحا (سنيور فريسكو) وأدت هذه الشعبيةDeagan JC ، وشركة في عام ١٩٢٧ أن نسأل رئيس موالف لها ، هنريSCHLÜTER ، لوضع صك مماثل. ومع ذلك ، SCHLÜTERلا مجرد نسخ تصميمLeedy ، وقدم العديد من التحسينات الهامة : صنع قضبان من الألمنيوم بدلا من الصلب لمزيد من "يانع" لهجة الأساسية؛ تعديلات على أبعاد وضبط أشرطة للقضاء على التوافقيات المتنافرة في تصميم Leedy (مزيد من تليين لهجة) ؛ وإدخال شريط المثبط التي يسيطر عليها دواسة القدم ، مما مكنها من أن يكون لعبت مع مزيد من التعبير.

وكان تصميم SCHLÜTER أكثر شعبية من تصميمLeedy ، وأصبح نموذجا لجميع الصكوك دعا الفيبرافون اليوم.

ومع ذلك ، عندما بدأ Deagan تسويق أداة SCHLÜTER في عام ١٩٢٨ ، أنها وصفته vibraharp اسم مشتق من قضبان الألومنيوم المماثلة التي تم عموديا وتشغيلها من محطة "القيثارة" على جهاز المسرح. منذ Deagan علامة تجارية الاسم ، والبعض الآخر اضطر إلى استخدام السابقة "الفيبرافون" لصكوكها يتضمن تصميم أحدث. كما نمت شعبيتها ، بدأت الشركات المصنعة الأخرى إنتاج الأدوات على أساس التصميم SCHLÜTER ، وتسويقها في إطار مجموعة من الأسماء ، بما في ذلك Leedy الذي تسويقها الصك الجديد باعتبارها الفيبرافون والتخلي عن تصميمها القديم.
استمر الارتباك بالاسم ، حتى الوقت الحاضر ، ولكن مع مرور الوقت أصبحت الفيبرافون بشكل ملحوظ أكثر شعبية من vibraharp. بحلول عام ١٩٧٤ ، ودليل للاتحاد العاصمة للموسيقيين المدرجة ٣٩ الفيبرافون لاعبين و vibraharp اللاعبين. [١] وفي عام ٢٠٠٨ ، كانت vibraharp المدى اختفى باستثناء الاستخدامات التي عفا عليها الزمن.في كثير من الأحيان ، هو تقصير الفيبرافون إلى "ردود فعل إيجابية" ويتم استخدام المصطلحين بالتبادل.
وكان الهدف الأولي للالفيبرافون إضافة إلى ترسانة كبيرة من الأصوات الإيقاعية المستخدمة من قبل الفرق الموسيقية الاستعراض المسرحي للآثار الجدة. كانت غارقة هذا الاستخدام بسرعة في ١٩٣٠ sمن قبل تطورها باعتبارها الجاز الصك. اعتبارا من عام ٢٠٠٨ ، إلا أنها ظلت في المقام الأول ، وإن لم يكن حصرا ، وهو أداة الجاز.
كان رائدا في استخدام الفيبرافون في موسيقى الجاز التي كتبها بول بارباران ، لاعب الدرامز مع لويس رسل الفرقة الصورة. ويمكن سماع عزفه على التسجيلات التي كتبها هنري "الأحمر" ألين من يوليو ١٩٢٩ (Biff'ly"البلوز" و "الشعور نعسان") ، وبارباران لعبت في أول التسجيلات التي كتبها لويس ارمسترونغ لميزة الأداة - " كرسي روكين " (ديسمبر ١٩٢٩) و "أغنية من جزر" (يناير ١٩٣) .
ومع ذلك ، فإن شعبية الفيبرافون كأداة الجاز يمكن في المقام الأول لحساب رجل واحد ، ليونيل هامبتون. القصة ، ربما ملفق ، هو أن"HAMP" ، لاعب الدرامز في ذلك الوقت ، كان يلعب في راديو بي سي استوديوهات ، حيث اكتشف vibraharp التي كانت في متناول اليد للعب عزر موسيقية التعرف على شبكةNBC ، و " ان بي سي الدقات." بعد أزعج ، أمضى قدرا كبيرا من الوقت لاستكشاف الصك ، وسقطت في الحب معها في وقت لاحق (١٦ أكتوبر ١٩٣٠) ، هامبتون تم تسجيل مع لويس أرمسترونغ وصاحب سيباستيان جديد القطن نادي أوركسترا ، واستوديو كانوا يعملون في حدث لديهم Deaganنموذج ١٤٥ .vibraharp أظهر هامبتون ارمسترونغ ما يمكن أن يفعله ، وقرروا إضافة ردود فعل إيجابية إلى واحد من الإيقاعات وكان من المقرر أن يلعب ، (ذكريات من أنت) إنشاء أول تسجيل لموسيقى الجاز المعروفة باستخدام ردود فعل إيجابية.

قو

هي آلة نقرية منتشرة في الصين لها تاريخ طويل. حسب التحف الأثرية المكتشفة يمكن ارجاع تاريخها إلى ما قبل ٣٠٠٠ سنة. وفي القدم لم تسخدم آلة قو في موسيقى تقديم القرابين وموسيقى الرقص فحسب بل أيضا استخدمت في تخويف العدو في المعركة وطرد الوحوش ، بالإضافة إلى إعلان الساعة والإنذار بالخطر. ومع تطور المجتمع توسع نطاق استخدام آلة قو ، حيث لا تستغني عنها الأوركسترا القومية ومختلف الأوبرات المحلية والأغاني البلدية والغناء والرقص ومسابقة القوارب وحفلات الأعياد. وتكثر أنواع آلة قو ، منها آلة ياو قو وآلة داقو وآلة تونغ قو وآلة هوا بن قو وغيرها. لآلة ياو قو أربعة أنواع ، وليس لها نغمات محددة. صوتها جلي عال ، ودائما تعزف في مصاحبة الغناء والرقص الشعبي الريفي.

كوه شيان

هي آلة موسيقية صغيرة الحجم نسبيا من الآلات الموسيقية الصينية ، وهى أيضا أقدم آلة موسيقية للأقليات القومية الصينية. وقيل إن الناس بدؤوا عزف الموسيقى على آلة كوه شيان في المجتمع البدائي في القرن الاربعين قبل الميلاد. وكانت تسمى "هوانغ". تنتشر آلة كوه شيان في مناطق واسعة ، وتتعدد أنواعها. وحسب المادة التي تصنع منها تتقسم إلى نوعين : آلة كوه شيان الخيزرانية وآلة كوه شيان المعدنية. وحسب عدد الألسنة للآلة تنقسم إلى آلة كوه شيان ذات لسان وآلة كوه شيان ذات ألسنة عديدة.

وترفون

هي آلة موسيقية تشكل من عائلة أجهزة الاحتكاك. اخترعها ريشار اى وترس في أواخر الستينات ، و هي في شكل دائري مصنوعة من الفولاذ المقاوم للصدأ ، ومرتبط إليها أنابيب.

استعمالها

بدأت في الانتشار في أوائل السبعينات ، وخاصة في لوس انجليس حيث إستعملت في عديد من التسجيلات الموسيقية في الأفلام. غالبا ما تستخدم كما أثر في موسيقى الفيلم ، لغرس الخوف وعدم الراحة ، أو تثير الغموض والمجهول. و تستعمل غالبا في أفلام الرعب

الفصل الخامس

الثقافة الموسيقية

تأثير الموسيقى على الإنسان

يتأثر الإنسان والحيوان والنبات بالموسيقى على حد سواء وعند سماعه لنغمات الموسيقى تحدث بعض التغيرات الكيميائية والتي يمتد تأثيرها إلى جميع حواس الإنسان بما فيها التفكير والتنفس والعاطفة. والسبب في ذلك أنه عندما يسمع شخص منا الموسيقى تُحفز المخ على إفراز مادة (الإندروفين) التي تقلل من إحساس الإنسان بالألم.
وقد أوصى العالم (ابن سينا) بالاستماع إلى الموسيقى لأنها تسكن الأوجاع ، حيث قال (ابن سينا) أن من مسكنات الأوجاع ثلاث : المشي الطويل ، الغناء الطيب ، الانشغال بما يُفرح الإنسان. وقبل إجراء الدراسات والتوصل إلى نتائج الأبحاث المذهلة بخصوص تأثير الموسيقى على الإنسان في كافة المجالات ، فنجد أن المثل جلياً وواضحاً في العلاقة التي توجد بين الأم وطفلها الرضيع من النوم على أصوات الغناء التي تهدئه بها أو أي صوت من النغمات الموسيقية حتى وإن كانت لا تحمل كلمات. وفى الماضي أيام الحروب ، كانت الموسيقى والأناشيد الوطنية تُستخدم لبث روح الحماسة بين المقاتلين لزيادة حميتهم وروحهم القتالية. كما تُستخدم الموسيقى مكان المخدر في بعض أفرع الطب عند إجراء العمليات الجراحية مثل طب الأسنان.
وأكثر شيوعاً لاستخدام الموسيقى هو الطب النفسي كما أنّ النبات يذبل في أماكن الضوضاء ، التي يوجد بها صخب حاد والأبقار تدر حليباً أثناء استماعها للموسيقى. وهناك طبيب نمساوي توصل إلى أنه بالاستماع إلى الموسيقى الكلاسيكية لمدة ثلاث ساعات يومياً يساعد على إنقاص وزن ، الشخص كما أنّها تنشط الجسم وتزيد من كفاءة العضلات

العلاج بالموسيقى

العلاج بالموسيقى هو علاج صحي مبني على التفاعل مع الموسيقى من اجل تحقيق اهداف معينة في صحة الشخص المقابل ولكن يجب أن يكون الشخص الاخر مؤهل لذلك وموافق على برنامج العلاج بالموسيقى.
العلاج بالموسيقى عبارة عن عملية يقوم خلالها المختص بالعلاج الموسيقي بإستخدام الموسيقى وكل من جوانبها البدنية والعاطفية والعقلية والاجتماعية والجمالية والروحية لتحسين الحالة العقلية والبدنية للمريض ، وهو أحد العلاجات الساندة للعلاجات الطبية الأخرى. بصورة أساسية المعالِجون بالموسيقى يساعدون المرضى لتحسين الصحة في عدة مجالات مثل العمل المعرفي ، مهاراتهم الحركية ، والعاطفي ، والمهارات الاجتماعية ، ونوعية الحياة ، عبر استخدام المجالات الموسيقية مثل حرية الارتجال أو الغناء أو الاستماع وذلك لتحقيق أهداف العلاج.

التاريخ

استخدمت الموسيقى كعلاج منذ قرون العلاج بالموسيقى كان يمارس في العصور القديمة لطرد الأرواح الشريرة . فمثلاً يعتبر أبولو أحد آلهة الأغريق القدماء إلهاً للموسيقى و الطب. أسقليبيوس بدوره أشار إلى إستخدام الموسيقى في علاج أمراض العقل ، الموسيقى كذلك إستخدمت كعلاج في المعابد المصرية. أفلاطون قال أن الموسيقى يمكن أن تؤثر على العواطف وبالتالي يمكن أن تؤثر على طبيعة الفرد أما أرسطو فقد إعتقد أن الموسيقى تؤثر على الروح ووصف الموسيقى كقوة تطهر المشاعر. كورنيليوس إستخدم صوت الصنج النحاسي والماء لعلاج الاضطرابات النفسية.

انتشاره

يوجد العلاج بالموسيقى في الولايات المتحدة الأمريكية منذ عام ١٩٤٤ عندما تم إنشاء أول برنامج يدرس فيالعالم من قبل جامعة ميتشجن وأول برنامج للخريجين في جامعة كنساس.
بداياته بالوطن العربي تم افتتاحاول مركز علاج بالمنطقة في مصر عام ١٩٥٠ حيث تأسس الجمعية الوطنية للعلاج بالموسيقى ثم في تونس المعهد الوطني لحماية الطفولة ثم مشروع مركز الشرق الاوسط لللاج بالموسيقى في الأردن (المصدرجريدة الاتحاد ٢٠١٤\١٠\٣٠)

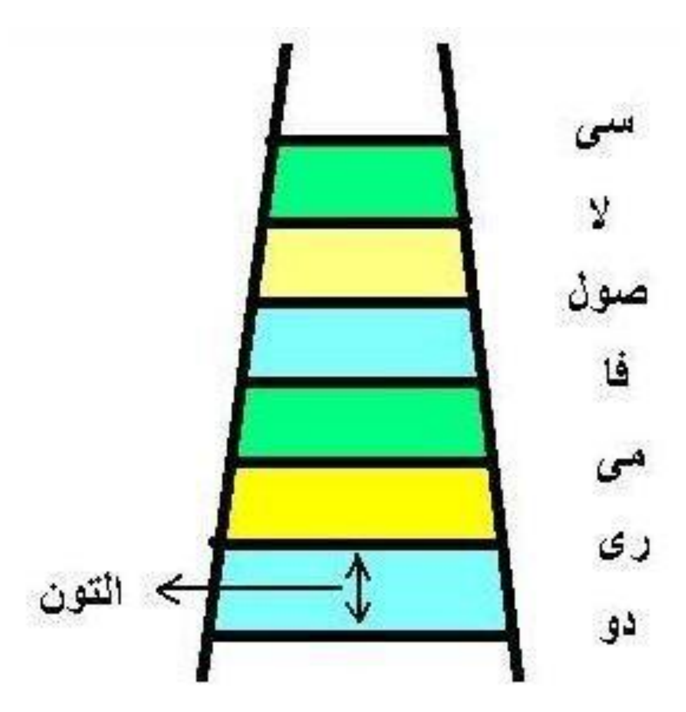
اثر العلماء المسلمون

الرازي قال عنه أفضل سيءلمرضى الماليخوليا هو الغناء والتنغيم كأحدعلاجات هذا المرض الكندي قال ان كل وتر وتنغيمه وايقاعه يؤثر على منطقة ما في جسم الإنسان

أساليبه

- العلاج بالموسيقى التحسيني
- الغناء والمناقشة
- الوصف التصويري والموسيقى الموجهة
- اسلوب شولفيرك
- التدخل الايقاعي الافضائي

السر في كون السلم الموسيقي ٧ درجات



هناك آراء متعددة في سبب التسمية هذه, وبالرجوع إلى ما قد اعتقده الأولون و بما وصلت إليه عبقرياتهم الفكرية من أنتاج إبداعي فريد ، يمكننا الوصول إلى أسبابهم المقنعة هذه
ان البابليين يقولون : إن هناك ٧ كواكب هي الشمس والقمر وجوبيتير وفينوس وساتورن وهارمس. وقد عرفوا ٧ معادن هي- الذهب - الفضة – القصدير - النحاس – الرصاص – الزئبق والحديد، وقد اعتقدوا أن الرقم ٧ هو الذي ينظم تركيب الكون. فالكواكب سبعة، والمعادن كذلك وألوان قوس قزح سبعة، وأيام الأسبوع سبعة.
ومن عادات المصريين وتقاليدهم، إنهم تخيلوا بأن لهم ٤٢ قاضيا أي ٧ ضرب ٦ ، يستجوبون الأموات في هيكل مسبّع الأضلاع ، فتوزن الخطايا بواسطة ٧ أوزان حسب أهميتها ، وعلى الميت أن يمر ٧ مرات بعملية الوزن. واليهود جعلوا الرقم ٧مقياسا للزمن الذي يجب أن يمر بين الخطيئة والعقاب ، وتبدأ السنة في الشهر السابع. وكل ٧ سنوات تنتهي الحلقة وتغفر الخطايا وينسى الدين . كما أن المسيحيين يحتفلون ٧ أيام في عيد الفصح، وبعد ٧ أسابيع يبدأ عيد الحصاد.
والرقم ٧ رقم جوهري ومهم في بناء الكون وتكوين الإنسان ، فالله خلق الكون في ستة أيام واستوي على العرش في اليوم السابع، وسخرت الريح سبع ليالي لتهلك قوم عاد. و لرقبة الإنسان والزرافة والحوت ٧ فقرات ، ، وله ٧ حواس الشم واللمس والتذوق والسمع والنظر وحاستي الإدراك الزماني والمكاني
وهو رقم ليس له جذر تربيعي ولا يقبل التحليل الحسابي. وهو رقم طلسم يثير التأمل. فهو عدد أيام الأسبوع، وألوان الطيف، والسلم الموسيقى . كما أن الفتحات التي في رأس الإنسان عددها سبع..فهو رقم الكما

خصائص الموسيقى العربية المعاصرة .. القرن العشرين

فن المشايخ

مع بداية القرن العشرين جذبت أضواء الفنون الأخرى كوكبة من المشايخ الفنانين الذين أفرزتهم مدرسة التجويد ، على رأسهم الشيخ سلامة حجازي الذي أنشأ مدرسة جديدة في الفن العربي هي المسرح الغنائي

اشترك الفنانون المشايخ وفقا لعدة خصائص نذكر منها....

- ١موهبة فذة
- ٢صوت قوى حر
- ٣علم موسيقى غزير
- ٤أداء متميز في الإنشاد الديني
- ٥غناء وتلحين القصائد والموشحات
- ٦إحياء المناسبات العامة
- ٧تكوين فرق الإنشاد (البطانة)

و لقد ضمت قائمة الفنانين المشايخ أسماء لامعه مثل

الشيخ سلامة حجازي ، الشيخ درويش الحريري ، الشيخ على محمود ، الشيخ على المغربي ، الشيخ على الحارث ، الشيخ أبو العلا محمد ، الشيخ سيد الصفتى ، الشيخ سيد مرسى ، الشيخ إسماعيل سكر ، الشيخ أحمد الحمزاوى ، الشيخ سيد درويش ، الشيخ زكريا أحمد

تأثير الاتصال بالغرب

تراجعت الموسيقى التركية مع حركة الاستقلال واستمر قدوم الفرق الأجنبية من أوربا خاصة مع ازدياد عدد الأجانب المقيمين في البلاد الذين جاءوا للبحث عن فرص عمل في الشرق وطابت لهم الإقامة فيه وتكونت جاليات من جميع بلاد أوربا تمتعت بنفوذ كبير استمدته من قوة الحركات الاستعمارية وتأييد القوى الحاكمة

كان لهذه التغيرات أثر كبير على أسلوب الحياة العربية فلم تعد تتبع كيان كبير له خصائصه كالدولة العثمانية ، حيث تخلت تركيا عن المنطقة العربية التي احتل معظمها من قبل فرنسا وبريطانيا ، ومن ثم أصبح كل جزء منها معرض تماما للتأثير الغربي المباشر سلبا وإيجابا ، وبعد فشل وانتهاء الهوية التركية لم يكن من السهل على شعوب المنطقة أتباع ثقافة الغرب كما هي ، فقد كان لهم مآخذ كثيرة على طريقة الحياة الغربية

وفى معرض البحث عن هوية أصيلة ظهرت قوى ثقافية وشعبية تقاوم المحتل وتنكر تحالف الحكام مع المصالح الأجنبية ، ومن هنا ظهرت حركة القومية العربية خاصة في الشام وامتدت إلى سائر بلاد العرب هادفة إلى الخلاص من بقايا الاحتلال العثماني ومقاومة الغرب في نفس الوقت بينما حاول الاستعمار الفرنسي في الجزائر محو اللغة العربية وإحلال الفرنسية محلها ازدهرت اللغة العربية في الشرق العربي وظهر شعراء جدد لا يقل شعرهم جودة عن الأقدمين من فطاحل الشعراء

و لقد شمل تأثير التواجد الأوربي على المجتمعات العربية أوجه كثيرة في الحياة العامة ، بدأت موجات استقدام التكنولوجيا الغربية تطغى شيئا فشيئا على مظاهر الحياة في الشرق ، مدت خطوط للسكك الحديدية وظهرت السيارات ، وأنشئت سدود وقناطر ، تغيرت الأزياء وتعددت اللغات وأنشئت المسارح والنوادي وظهرت الأحزاب السياسية وتكون البرلمان وانتشرت الصحف والمجلات والمدارس وأنشئت الجامعة المصرية وزاد عدد البعثات التعليمية إلى أوربا ، وظهر التليفون والبرق والسينما والإذاعة ، وفى الفن ظهرت اتجاهات فنية جديدة تأخذ بالشكل الغربي لكنها حرصت على بقاء المضمون مسايرا لأسلوب حياتها

تأثير الفنون الغربية

١-المسرح الغنائي

نشأ المسرح الغنائي على يد سلامة حجازي وازدهر بأعمال كامل الخلعى وداود حسنى وسيد درويش وزكريا أحمد
زاوج سلامة حجازي الشعر العربي بالمسرح الغربي بتقديمه المسرحيات العالمية مترجمة ومعربة وموضوعات عربية الأصل في شكل درامي غربي بألحان شرقية خالصة ، واستمر هذا الاتجاه في مسرحيات بألحان الملحنين المخضرمين داود حسنى وكامل الخلعى ، إلا أن سيد درويش لم يرق له الاستمرار في تقديم ألحان تقليدية
قدم سلامة حجازي ألحان سيد درويش إلى الجمهور في مسرحية فيروز شاه من إخراج جورج أبيض عام ١٩١٧ ، لم تكن هذه المرة الأولى التي قدمه فيها فقد سبق له تقديمه عام ١٩١٤ بين الفصول بأحد أدواره ، كان سيد درويش وقتها يلحن الأدوار والموشحات على الطريقة القديمة لكنه بدأ في تلحين بعض الطقاطيق التي ذاعت بين الجمهور رغم انعدام وسائل الإعلام مثل زوروني كل سنة مرة ، ومنها ألحان استخدم فيه تيمات شعبية التقطها بذكاء من ألسنة الباعة والفئات الشعبية

٢- ظهور الاسطوانات

انتشرت شركات الاسطوانات تمارس تجارة فنية جديدة ، وأصبحت تبحث عن الملحنين والمؤلفين والمطربين لكي تعد قوائم اسطوانات جديدة ، وكانت تدفع أجور هؤلاء مقدما فقامت بدور الممول للحركة الفنية إلى جانب المسرح ، وكان من آثارها السلبية انتشار الأغاني الهابطة إلى جانب الجيدة

٣- مدرسة التعبير الموسيقى

كان سيد درويش يحمل في عقله اتجاهات جديدة نتجت من دراسته لموسيقى الشرق والغرب جنبا ، ووجد في المسرح الغنائي وسيلة وفرصة ذهبية للوصول إلى هدفه الذي لم يطمح إليه موسيقى من قبل وهو التعبير الموسيقى عن مدلول النص
إنه يطمح ، كما صرح فيما بعد ، إلى أن يضع موسيقى يفهمها الإنسان في أي مكان عابرا حواجز اللغة والجغرافيا ، إنه يعجب من إمكانه تذوق واستيعاب الموسيقى الأوربية ، ويتمنى لو أن باستطاعة الإيطالي والألماني والفرنسي تذوق موسيقى الشرق

لم تكن الموضوعات التي اشتهر سيد درويش بتلحينها في مسرحه كألحان الطوائف والألحان الشعبية غير مطروقة في وقته فإن مسرح الخلعى وداود حسنى ملئ بها ، ولم تظهر فئة كتاب جديدة فجأة ليلحن لها سيد درويش ، بل العكس هو الصحيح لقد ظهر سيد درويش فجأة لكتاب المسرح الغنائي الذي كان منتشرا ولم يأت به سيد درويش لكنه أحبه
إذاً ما الذي خص موسيقى سيد درويش بهذا التفرد كاتجاه جديد قلب الأوضاع الموسيقية كلها ، قطعا لم تكن النصوص والموضوعات هى السبب كان الجديد الذي جعل المخرجين والكتاب وأصحاب الفرق يتبارون في السبق إلى تقديم ألحان سيد درويش هو ذلك السحر الجديد المتمثل في شعور الجمهور ، وهم منهم ، بأن الموسيقى الجديدة ليست مجرد تنغيم أو توقيع ، إنها تكاد تنطق بالمعنى ، تصوره تصويرا دقيقا مخلصا ، فلا سرعة في كلمات حزينة ، ولا بطء مع كلمات مرحة ، ولا صياح في نص غزلي ولا رقة في نص حماسي وهكذا ، تتفق الصور الموسيقية كما تتفق معاني الكلمات
برع سيد درويش كذلك في تشخيص الشخصيات المسرحية بأداء خاص يعبر عن كل شخصية فالوالي له طريقة في الكلام وكذلك الفلاح والعسكر والصنايعى والعربجى والجرسون ، كذلك السوداني والمغربي والشامي والرومي إلى آخره .. ساعده في ذلك أن النصوص المكتوبة لهذه الفئات كتبت بلهجات أصحابها واصطلاحاتها المهنية الخاصة ، وأخلص سيد درويش لكل هذا واسمع الناس كيف لو غنى هؤلاء أو هؤلاء يشعر السامع على الفور ليس فقط بالصورة العامة للشخصيات بل بكل بأدق تفاصيلها
بلغ من مهارة سيد درويش في هذا أنه استطاع التعبير باللحن عن الشخصية أو الطائفة بحيث يمكن للسامع أن يتخيل صورهم حتى لو لم يشاهدها ، ويتصورها في كافة المواقف كما لو كان يراها ، هذا النوع من الدراما الموسيقية لم يكن معروفا قبل سيد درويش

٤-ظهور الأوركسترا

لزم تقديم الغناء المسرحي في شكله المتطور استخدام الأوركسترا الأوربي الحديث ، لم ينقرض التخت الشرقي لكنه أضيف إليه بعض الآلات الجديدة وظل استخدامه مقصورا على الغناء الفردي ، بينما استخدم الأوركسترا فى المسرح وظل الحال هكذا حتى يومنا هذا

٥-عصر السينما

بظهور السينما أنشئت دور العرض تعرض أفلاما أجنبية ثم أنتجت الأفلام المحلية في مصر وازدهرت الأفلام الغنائية كثيرا على يد محمد عبد الوهاب وأم كلثوم قطبي الغناء العربي وعديد من المطربين والمطربات

عودة الغناء الفردى

عصر المطربين

لا يمكن تقييم أحوال الفن بمعزل عن أحوال المجتمع وما يجرى فيه وما يتعرض له انخرط مسرح سيد درويش بالذات في مواجهه كبرى مع مشاكل مجتمعه وغاص في أغوار مسائل شائكة في السياسة والحكم والاقتصاد وحقوق الإنسان والهيمنة الأجنبية فجذب أعداء كما جذب الأصدقاء ، وحاولت قوى السلطة والاحتلال محاربته لكن تياره الجارف كان جزءا من ثورة شعبية كبرى بدأت عام ١٩١٩ لم تتوقف إلا فى عام ١٩٢٣ و ذلك لعدة اسباب منها....

-١عودة زعيم الثورة من المنفى

-٢إصدار دستور ١٩٢٣

-٣وفاة سيد درويش

من هنا جرى تهدئة وتهذيب كل شيء ، واستغلت وفاة سيد درويش في طمس كل ما كان يقدمه من فن ارتبط بمقاومة الظلم الاجتماعي والقهر السياسي

نقول هنا أن المسرح الغنائي بدأ قبل سيد درويش واستمر بعده أيضا على يد الشيخ زكريا أحمد الذي لحن أكثر من ٦٠ أوبرية لكن موضوعه اختلف حيث جاءت السينما كوريث طبيعي للمسرح وأداة أكثر قدرة على الانتشار لكن الأفلام الغنائية كرست كلها للأغنية الفردية

و بتراجع المسرح الغنائي وانتشار أغاني عبد الوهاب وأم كلثوم بدأ عصر جديد في الموسيقى العربية هو عصر المطربين الكبار

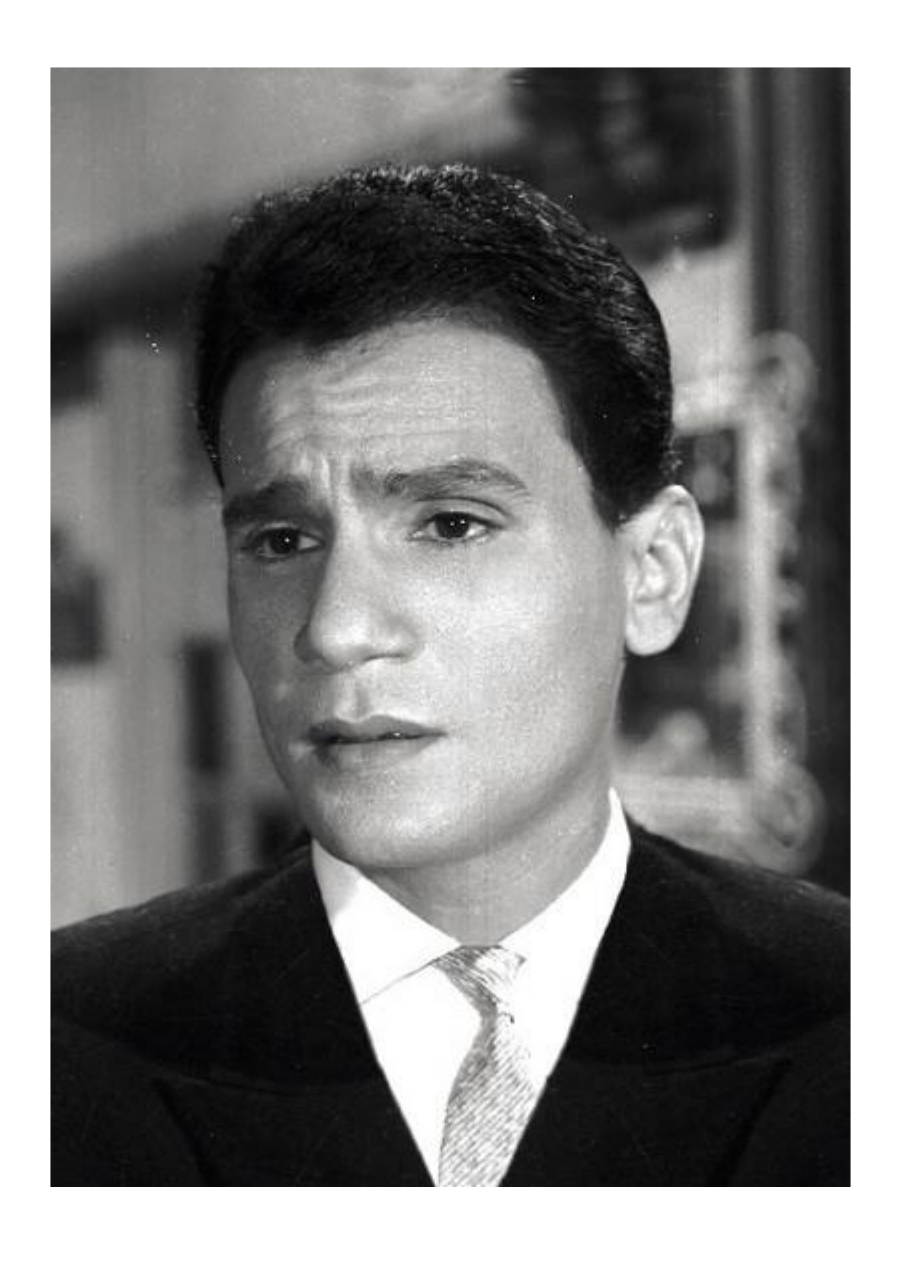
لم يكن فى تربع محمد عبد الوهاب وأم كلثوم على عرش الغناء ضرر مباشر إن لم يكونا قد أفاد الموسيقى العربية وأثراها بملحنين عباقرة مثل محمد القصبجى وزكريا أحمد ورياض السنباطى ، لكن كان هناك ضرر على أي حال تمثل في طموح كل من جاء بعد ذلك إلى الوصول إلى قمة فردية ، لكن أحدا لم ينجح في ذلك فدخل الفن فى مرحلة أخرى

ظهرت أسماء كثيرة تحاول التحليق فى سماء الفن ، ملحنون ومطربون ، لكن جميعهم ظلوا دون القمتين عبد الوهاب وأم كلثوم

كان مسرح سيد درويش لا يعتمد كثيرا على نجوم المطربين ، صحيح أنه ضم أسماء كبرى مثل منيرة المهدية وفتحيه أحمد ، لكن مثل هؤلاء في إطار المسرح يقومون بأدوارهم فقط ، لم تكتب إحدى الروايات مثلا خصيصا لمطرب أو مطربة ، لكن هذا حدث لاحقا في السينما ، يذكر أن المخرج محمد كريم قابل عبد الوهاب عام ١٩٣٠ وحاول إقناعه بأن يغنى للسينما ، وتم له ذلك عام ١٩٣٣ ،

وكما حدث مع قطبي الغناء فإن ليلى مراد على سبيل المثال كتبت لها عشرات الأفلام سميت باسمها مثل ليلى بنت الريف ، ليلى بنت الفقراء ، وهكذا

من سمات هذه الفترة و سيطرة المطرب على الساحة الفنية وتراجع دور الملحن في قيادة العمل الفني لحق بعصر المطربين مجموعة جمعت بين الغناء القديم والجديد مثل إبراهيم حمودة ، محمد عبد المطلب ، كارم محمود ، عبد الغنى السيد ، عباس البليدى ، فريد الأطرش ، محمد فوزي ، وديع الصافي ، ناظم الغزالي ، نجاة على ، راقية إبراهيم ، رجاء عبده ، ليلى مراد ، أسمهان ، ، لور داكاش ، شهر زاد ، فايدة كامل ، حورية حسن ، سعاد محمد



انتهاء عصر الطرب

أدى ظهور عبد الحليم حافظ في أواسط القرن العشرين إلى انتهاء عصر الطرب ، تجرد أداء عبد الحليم من الأسلوب المطرب وتفرد بخصائص جديدة
-١صوت مستقيم ليس فيه تجويد ولا زخرفة ، اختفى من أدائه ما يسميه الموسيقيون " العرب " ، بضم العين ، وأصبح الغناء على طريقته أقرب إلى الكلام منه إلى الغناء
-١٢الاعتماد على الميكروفون ، لم تعد قوة الصوت مطلوبة مع ظهور الميكروفون
-٤الابتعاد عن أداء الموال والارتجال فى الغناء
-٥توظيف الألحان الخفيفة ، ساعده فى ذلك الملحنون الجدد مثل محمد الموجى وكمال الطويل
-٦استخدام أقل للمقامات العربية ، بفضل لجوء الملحنين الجدد إلى استخدام المقامات السهلة
-٧محدودية المدى الصوتي ، فجميع ألحان عبد الحليم تقع فى المنطقة الصوتية الوسطى
-٨الالتزام بالطريقة الجديدة وعدم العودة مطلقا إلى الطرق القديمة ، بل إنه فى إحدى أغنياته يغنى عبد الحليم مقطعا من الغناء القديم في وسط الأغنية ويتبعه متهكما بقوله " وبأغنى قديم وانأ إيه ذنبي !" هذا لم يؤد فقط إلى انتهاء عصر الطرب بل إلى ازدرائه أيضا لم يقاوم هذا التيار غير أم كلثوم وملحنوها ، غير أن هؤلاء الملحنين انقسموا في أعمالهم إلى وجهين:
-١وجه كلاسيكي عندما يلحنون لأ كلثوم
-٢وجه آخر بألحان خفيفة للمطربين الصغار
سارت في الطريق الجديد مجموعة أصوات جديدة مثل ، محمد قنديل ، محرم فؤاد ، نور الهدى ، أحلام ، نازك ، هدى سلطان ، شادية ، صباح ، ، نجاح سلام ، ، وردة الجزائرية ، فايزة أحمد ، نجاة الصغيرة مطربة واحدة من هؤلاء تألقت إلى مصاف النجوم الكبار هي فيروز اللبنانية
استمر عصر الغناء الفردي وترعرع من الثلاثينات وحتى أواخر القرن العشرين وأهم ما تركه أعمال عبد الوهاب وأم كلثوم وفيروز

موسيقى خارج الغناء

بينما كان المطربون منهمكون فى تقديم أنفسهم وأعمالهم ظهر جيل من الموسيقيين الكبار الذين قدموا الموسيقى البحتة بعيدا عن أي لون من الغناء ، مثل.......

-١الموسيقى المقطوعة ، وهى قطع موسيقية موسيقى تخلت عن القوالب الموسيقية التركية لكنها لم تتقيد بقوالب جديدة ، قدمها وبرع فيها محمد عبد الوهاب وسار على نهجه كثيرون

-٢موسيقى تصويرية للأفلام السينمائية التي برع فيها المؤلفان الموسيقيان إبراهيم حجاج وفؤاد الظاهري

-٣موضوع شرقي فى قوالب عالمية كلاسيكية مثل كونشرتو القانون لجمال عبد الرحيم أو موسيقى الأذان لرفعت جرانة

كان لدراسة الموسيقى الغربية أكبر الأثر في تخريج باقة من المؤلفين الموسيقيين لم يمارسوا التلحين ، تمكن هؤلاء من وضع موسيقات شرقية بأسلوب جديد أقرب إلى أساليب الموسيقى الكلاسيكية العالمية من المؤلفين الموسيقيين إبراهيم حجاج ، فؤاد الظاهري ، جمال عبد الرحيم ، رفعت جرانة ، عزيز الشوان ، أبو بكر خيرت

عصر الأغانى الوطنية

أدى تمكن ثورة يوليو ونمو حركة القومية العربية إلى موجة جديدة من الأغاني اشترك فيها تقريبا جميع الفنانين الذين تواجدوا على الساحة في فترة الخمسينات والستينات من القرن العشرين

ورغم أن فن هذه الموجة كان وسيلة لدعم تيار سياسي فإن أعماله لم تخل من جودة واضحة في موسيقاه التي تميزت بخصائص هامة.....

خصائص الغناء الوطني

-١عودة الأناشيد ، وهذه لم تقم لها قائمة تقريبا منذ عصر سيد درويش
-٢استخدام التيمات الشعبية في الألحان
-٣استخدام الأوركسترا الكامل
-٤عودة الغناء الجماعي ، وهذا أيضا كان قد اندثر منذ عصر سيد درويش
-٥التسجيل السينمائي والتليفزيوني
-٦استخدام مفردات لغوية جديدة تتماشى مع الاتجاهات السياسية
-٧تركيز النصوص على وحدة المنطقة العربية والبعد عن الإشارات المحلية والقطرية

عصر النكسة

جاء عام ١٩٦٧ بهزيمة يونيو العسكرية التي ألقت بظلال كثيفة على كل مناحي الحياة العربية ومن ضمنها الفنون اختفت الأغاني الوطنية المتفائلة التي كان يقدمها عبد الحليم مسايرة لثورة يوليو ، التي جمعت حولها جمهورا كبيرا ، بل اعتزل ملحنها كمال الطويل التلحين ، وسكتت أشعار مؤلفها صلاح جاهين ، أما عبد الحليم فلم يعتزل ولم يسكت ، لقد تحول بغنائه إلى شيء آخر .. الأغاني العاطفية ، ثم توفى عام ١٩٧٧ وترك كل من يهوى الغناء يحلم بأن يكون عبد الحليم حافظ آخر

نتج عن عصر النكسة نتائج هامة......

-١عودة إلى ألحان التراث

-٢عودة إلى الفولكلور الشعبي

-٣تراجع الأغاني الوطنية

-٤ظهور الأغاني الهابطة

عودة الفولكلور

اتضحت هشاشة النظام السياسي والاقتصادي والاجتماعي والفني بعد النكسة فظهرت محاولات للعودة إلى الأصول من هذه المحاولات.....

-١ألحان من أصل فولكلوري فولكلورية لعبد الحليم حافظ مع الملحن بليغ حمدي

-٢ألحان من أصل فولكلوري لبناني وسوري لفيروز وآخرين

-٣ألحان من أصل فولكلوري تم تقديمها كما هي دون أي معالجة قامت بها أكثر من مطربة

عودة التراث

عاد كذلك الفن القديم للظهور، الموشحات والأدوار ، لكن هذه المرة لم يؤت بجديد من هذه الأنواع وإنما فقط إعادة تقديم ، قدم هذا التراث بواسطة فرق غنائية جماعية أهمها....

-١الفرقة العربية بقيادة عبد الحليم نويرة بالقاهرة

-٢كورال سيد درويش بقيادة محمد عفيفي بالإسكندرية

-٣فرقة أم كلثوم بقيادة حسين جندي بالقاهرة

-٤فرقة صباح فخري في ســوريا

-٥فرق التراث الأندلسي فى المغرب

الغريب أنه في نفس الفترة ظهرت ايضا فى تركيا فرق مثيلة تقدم التراث التركي القديم

ظهور الأغانى الهابطة

بعد النكسة ظهر مطرب شعبي يقول كلمات غريبة على لحن يشبه رقص العوالم يقول السح الدح ، قاوم قدومه كثيرون لكنه انتشر في النهاية ، ثم تبعه فرقة تقول العتبة جزار وظهرت مطربة تغنى للطشت وأخرى تغنى للشوكولاتة وثالثة تغنى فوق السطوح وغيرهن ، استمرت هذه الموجة حتى آخر القرن العشرين وحتى الآن

تحديث الفن وفن التحديث

فن الرحبانية

عمل الأخوان عاصي ومنصور رحبانى مع المطربة فيروز في صمت لسنوات اجتهد الثلاثي خلالها من أجل تقديم فن جيد يراعى الذوق العربي من ناحية ويأخذ بشكل أو بآخر بأساليب الموسيقى الغربية
ولو أنها اتخذت شكلا عصريا كانت النتيجة تجمع كم كبير من الأغنيات الفردية لفيروز ، وهى تصنف كذلك حتى وإن تم في الأصل تقديم بعضها من خلال عمل مسرحي ، فاللحن المسرحي يجب ألا يرتبط بمطرب معين
خصائص فن الرحبانية.......

-١الارتباط بالتراث الغنائي الشرقي
-٢المزج بين موسيقى الشرق والغرب
-١٣الاهتمام بالأداء الموسيقى والتقني
-٤إدخال التوزيع الموسيقى كلما أمكن
-٥استخدام الأوركسترا الكامل كلما أمكن
-١٦الاهتمام بالكلمة كأساس للحن
-٧استخدام اللهجة اللبنانية المحلية
-٨استخدام الفولكلور المحلى اللبناني

عصر الطفرة

فن الخليج العربى

ظهر فن الخليج على الساحة العربية كنتيجة مباشرة لحرب أكتوبر التي قفز بها سعر البترول ودخل الخليج إلى عشرة أضاف وسط نتائج أخرى كثيرة أدخلت الخليج العربي فيما سمى بعصر الطفرة كان للخليجيين فنهم المحلى وكانوا يستمعون كبقية العرب إلى عبد الوهاب وأم كلثوم وفيروز ، لكن ارتفاع الدخول وازدياد حركة السفر إلى البلاد العربية الأخرى خاصة مصر خلق مدا جديدا للأغنية الخليجية انتشرت به إلى سائر بلاد المنطقة العربية، قاد هذه الموجة طلال مداح ملحنا ومطربا ، ومحمد عبده مطربا ، وازدهرت حفلاتهما فى القاهرة ثم خرجت تسجيلاتهما إلى الأسواق العربية معلنة مولد حركة فنية عربية جديدة

خصائص فن الخليج.....

- ١استخدام اللهجات الخليجية المحلية
- ٢استخدام الإيقاعات الخليجية المحلية
- ٣استخدام المقامات الأكثر شيوعا في منطقة الخليج
- ٤الظهور بالزى الخليجي المحلى (العباءة والعقال) على المسرح
- ٥الاهتمام بالفرق الموسيقية
- ٦تكريس الأغنية الفردية
- ٧الدعاية المفرطة

عصر الأغنية المصورة (الكليب)

كانت أغاني السينما تصور في سياق الفيلم ، لكن مع أواخر القرن العشرين بدأت موجة جديدة من الأغاني المقطوعة المصورة

خصائص الأغنية المصورة......

- ١سيطرة الصورة على كل شيء
- ٢عدم التقيد ببناء درامي من أي نوع
- ٣ظهور الصفة التجارية البحتة التى لا تتقيد بالعرف الأخلاقي أيضا فأكثرت من المناظر الخليعة والكلمات السوقية

٤-تقدم فيها الرقص على الغناء

٥-التساهل في تقديم أصوات غير مؤهلة

لم تساهم هذه النوعيات بالطبع في الارتقاء بالفن الموسيقى على أي نحو ، لكن مقابل هذه النقائص هناك بعض الميزات أيضا ، وإن كانت غير موسيقية منها......

١-التمويل الجيد

٢-استخدام تقنيات حديثة صوتا وصورة

٣-الدعاية المنظمة

لم تقتصر هذه الموجة على بلد معين في المنطقة العربية بل أنتجتها معظم الأقطار حتى تلك المحافظة منها.

الحفلة الموسيقة

هو عرضموسيقي يقوم به العديد من الموسقيين المكونين من مغني أو أكثر وعازفوا الآلات الموسيقية ، يكون هذا العرضإما في الشارع العام ، أو في قاعة ، حديقة خاصة أو عمومية ، كنيسة أو ميدان.
الهدف الرئيسي من هكذا حفلات هو إمتاع الجمهور ونيل الإعجاب منهم.
أغلبية الحفلات الموسيقية الحالية تقام بين أبر يل إلى شتنبر حيث تكون العطلة الصيفية والكل يريد الإستمتاع وتلقى نجاحا كبيرا في صفوف الجماهير وخاصة الشباب.
يعتبر الكرنفال نوعا من الحفلات الموسيقية ، حيث يجمع بين البهلوانيين والجمهور الذي يتفرج ، وهذا النوع من الحفلات كان يتخد طابعا كاثوليكيا في مراحله الأولى ، إلى أن أصبح يتخد شكلا علماني - حداثي ليتم تعميمه في العالم أجمع ، وهذه الإحتفالات موجودة في العالم الغربي بكثرة ، وفي العالم العربي تبقى الدول التي تمارس مثل هذه الطقوس قليلة. الحفل السنوي موازين يتم إفتتاحه بكرنفال يجوب شوارع العاصمة المغربية الرباط.
لكي يكون الحفل الموسيقي (الشعبي) الذي يقام في الشوارع أو الميادين العامة ناجحا يجب أن تتوفر عدة عوامل مهمة ، هي أن يتزامن موعد الحفل مع ٢٠٠ .
في القرن السابع عشر ، انتشرت هكذا حفلات في ألمانيا ، وكانت مدينة لوبيك أنذاك مشهورة بإقامة حفلات ليلية سنوات ١٦٢٠ ، وبعدها سويسرا ثم إنجلترا إلى أن انتشرت في أوروبا سنوات ١٦٤٠ ، وكانت في ذلك الوقت تقام الحفلات في الحانات وغيرها من المحلات الشعبية التي يجتمع فيها الناس بكثرة ، إلى أن تطورت الحفلات إلى نوع موسيقي راقي ، وبدأت تقام في منازل النبلاء والبرجواز يين في فرنسا.
القرن الثامن عشر ، بدأت تشهد الحفلات تطورا كبيرا في جميع أنحاء أوروبا الغربية ، وفي باريس خصوصا حيث إنطلقت حفلات موسيقية رفيعة المستوى. لكن رجال الكنيسة كانوا غير متحمسين لهذا النوع الذي يعتبرونهم إنحلال أخلاقي ، فقام ملك فرنسا بإنشاء الأكاديمية الملكية للموسيقى للحد من الحفلات ، وتطوير الموسيقى الروحية والدينية حتى يبقى الفرنسيون متشبتين بالكاثوليكية بعيدين عن مظاهر الإنفتاح التي كانت تخيف الكنيسة والملك معا ، ونجحت السلطة الفرنسية أنذاك في إنجاح الموسيقى الدينية ، لكن هذا لو يدم طو يلا وكانت فترته قصيرة ، لأن الشعب الفرنسي كان غير مهتم برأي الملك وكانوا يقومون بما يتناسب معهم وتسعدهم.

في مدن فرنسية ، غرونوبل ، ليون ، بوردو و نانت كانت الحفلات تقام كثيرا والتنافس محتدم على من المدينة التي ستقدم أفخم وأحسن حفل موسيقي. كانت مدينتي فرساي وباريس المعروفتان بعواصم فرنسا ، تقيم حفلات دينية منافسة للحفلات الموسيقية التي تقام في المدن الأخرى وكانت هذه الحفلات الدينية تلقى دعم كبير من الملك والكنيسة. بعد نجاح الثورة الفرنسية اقتحمت الحفلات الموسيقية آخر معاقل الحفلات الدينية ، فبدأت تقام في باريس وفرساي كباقي المدن الأخرى المتحررة من قبضة الملك والكنيسة ، وأدى الإنفتاح أنذاك لإختفاء الأكاديمية الملكية للموسيقى. فبدأ مسرح فايدو يقيم حفلات موسيقية بدعم من المنظمة الماسونية.

تاريخ الحفلات الموسيقية

من الصعب تحديد تاريخ ظهور الحفلات الموسيقية بالتحديد ، لكن بعضالمهتمين بتاريخ الموسيقى يقولون أن الحفلات الموسيقية ظهرت في حقبة نيرون ، وكان يقيم هذا النوع من الموسيقى المهرجون في القرون الوسطى. يبدو أن إيطاليا كانت سباقة إلى تبنى هذا النوع من الحفلات أواخر
القرن السادس عشر ، وكانت أنذاك ملتقى للموسقيين في أوروبا للتعارف وتبادل الخبرات في مجال الموسيقى.

أنواع معينة من الحفلات

جمهور مهرجان غلاستمبري في إنجلترا إذا كان الأداء الموسيقى أهم ما يقيمه الجمهور ، فهناك أيضا الجانب البصري الذي يحكم أيضا على كيفية تنظيم الحفلة وصفوف الموسقيين بالإضافة لأنواع الآلات الموسيقية ، هل هي من النوع الرفيع أم لا.

الاغنية

منفردة أو موسيقى منفردة ويطلق عليها (Single) وتكون عادة أغنية أو مقطوعة موسيقية من ضمن ألبوم يتم إصداره في وقت سابق أو لاحق. وهي طريقة لترويج ذلك الألبوم.
يتم توزيع الأغنيات المنفردة من خلال عدة طرق في الأصل، كان يتم حزمها مع أغنية أخرى أو أغنيتين وتباع قبل صدور الألبوم الرئيسي. غير أن ذلك تغير بعد أن جعلت الإنترنت طريقة التوزيع أسهل دون مقابل. كما يتم بث الأغاني المنفردة على إذاعات الراديو، وبعد طفرة الأغنيات المصورة أو الفيديو كليب في الثمانينات، أصبحت الأغنيات الفردية المصورة هي الطريقة الشائعة لتوزيع الأغنية للعامة.
الأغنية قصيرة التكوين نسبيا. تحتوي الأغاني على أجزاء موسيقية تترافق مع صوت الإنسان، عموما ترافقها الآلات الموسيقية الأخرى (الاستثناءات هي المقاطع الغنائية السريعة)، عادة تكون كلمات الأغاني من القصائد. في الأصل الأغنية يغنيها مغني وحيد، ولكن يمكن أيضا أن يكون ثنائي، وثلاثي، أو أكثر كلمات الأغاني عادة من الشعر، اي الشعر الموزون، رغم أنها قد تكون دينية أو الآيات الحرة النثر. تقسم الأغاني إلى أشكالا مختلفة، تبعا للمعايير المستخدمة. بين شعبة واحدة هي "الفن والأغاني" و"الأغاني الشعبية" و"الأغاني الفلكلورية أي التقليدية" المشتركة الأخرى أساليب التصنيف حسب الغرض المقدس ص ج علماني)، على طريقة الرقص، والقصة إلى آخره أو من الوقت الأصلي (النهضة المعاصرة، الخ). بشكل عام، الأغنية كثيرا ما يستخدم للإشارة إلى التأليف الموسيقي، كما أن الأغنية تشير إلى كل مؤلف موسيقي يترافق مع صوت الإنسان.

أنواع الغناء

١- أغاني الأطفال

تعددت وتنوعت التعاريف التي تناولت أغاني وأناشيد الأطفال، فقد عرفتها "حنان العناني" بأنها "قطع شعرية سهلة في طريقة نظمها وفي مضامينها، تنظم على وزن مخصوص وتصلح لتؤدّى جماعياً أو فردياً"، غب حين يرى "أحمد نجيب" أن الشعر يخرج إلى عالم الأطفال في صورة الأغنية والنشيد، والأوبريت والاستعراض والمسرحية الشعرية. ويغلب أن يعتمد الأداء في هذه الأشكال على الأطفال أنفسهم، ولو أنه يحدث أحياناً أن يقوم الكبار بعملية الأداء، وبخاصة في ميدان الأغنية. أما "حسن شحاتة" فيرى أن الأغاني والأناشيد لون من ألوان الأدب شائعة محبب وتلحينها يغري الأطفال بها، ويزيد من ممارستهم لها، وإقبالهم عليها، لأن الطفل يشارك زملاءة في إلقاء النشيد ويشارك في ذلك الصوت الجماعي القوي، مما يزيد من شغف الأطفال بهذه الأناشيد.

تلعب الأغاني والأناشيد دوراً هاماً في تعليم وتثقيف الأطفال، فهي بما فيها من موسيقى تخاطب الوجدان وتلعب الأغاني والأناشيد دوراً هاماً في تكوين الطفل اجتماعيا إذا ما تم اختيارهما بعناية من جانب المعلمة وتم إلقاؤهما بطريقة تربوية سليمة.
من أهم مؤلفي أناشيد الأطفال الشاعر سليمان العيسى، ومن أشهر من غنّى للأطفال محمد ضياء الدين ومحمد فوزي، وريمي بندلي التي قدمت مجموعة من أغاني الأطفال في طفولتها في ثمانينات القرن العشرين، أشهرها "غسّل وجهك يا قمر" و"أعطونا الطفولة". فضلاً عن انتشار القنوات الفضائية المخصصة لأناشيد الأطفال مؤخراً كقناة طيور الجنة وقناة كراميش.

من أشهر أغاني الأطفال على مر العصور:

ذهب الليل، محمد فوزي
ماما زمانها جاية، محمد فوزي
يالله تنام ريما، فيروز
اضحك اضحك، محمد ضياء الدين
البالونة، محمد ضياء الدين
توت.. توت.. قطر زغنطوط، عبد المنعم مدبولي وهدى سلطان في بداية الثمانينيات في مسلسل «لا يا ابنتي العزيزة«
أهلاً بالعيد، صفاء أبو السعود
كان في فراشة، نيللي
كان عندي بغبغان، وردة الجزائرية
إبريق الشاي، سيد الملاح
البنات البنات، سعاد حسني
ألف بيه وبوبايي، شوشو

٢- أغاني شعبية

الأغاني الشعبية (الفلكلورية) هي أغانيّ ذات أصول مجهولة أحياناً تتناقل شفهياً. وهي من أهم جوانب ثقافة أو هوية الشعوب. كما تنتقل الأغاني الشعبية بطرق غير شفهية (أي عن طريق التسجيل) خاصة في العصر الحديث. ثمة أغانيّ شعبية في كل الثقافات تقريباً. يعتقد بأن المصريين هم أول شعب ابتكر الأغنية الشعبية في عهدالفراعنة[بحاجة لمصدر]، وتطورت مع بداية القرن العشرين حيث سيد درويش ملك الأغنية الشعبية المصرية الكلاسيكية وموسيقاه تدرس في معاهد الموسيقى العربية جميعها ثم تطورت أيضاً إلى قالب موسيقي أحدث. ومن أشهر مؤدّي الأغاني الشعبية في مصر أحمد عدوية وحكيم (مغني). أما أشهر الأغاني الفلكلورية في منطقة بلاد الشام، فأغاني "زريف الطول" و"روزانا" و "يا هويدلاك" و"الهوارة."

٣- أناشيد دينية

غالباً ما تؤدّى هذه الأناشيد دون مصاحبة الموسيقى، وتتناول مواضيع دينية. من أشهر أنشد أناشيد دينية يحيى حوى ومشاري العفاسي وغيرهم.

٤- مدائح نبوية

هو عبارة عن الشعر الذي يهتم بمدح رسول الإسلام محمد بن عبد الله بتعداد صفاته الخُلُقية والخَلقية وإظهار الشوق لرؤيته وزيارته والأماكن المقدسة التي ترتبط بحياته، مع ذكر معجزاته الماديّة والمعنويّة ونظم سيرته شعراً والإشادة بغزواته وصفاته والصلاة عليه تقديراً وتعظيماً. وغالباً ما يتداخل المديح النبوي مع قصائد التصوف وقصائد المولد النبوي.

٥- أغاني وطنية

هي الأغاني التي تعبر عن حب الوطن أو الحاكم. وغالباً ما تكون قصيرة وقليلة الأبيات وقد تحتوي على موسيقى وقد لا تحتوي على موسيقى. من أشهر الأغاني الوطنية ما غنته فيروز لمدينة القدس، وأغنية وطني حبيبي يا وطني الأكبر، وأغنية أوبريت الحلم العربي.

أكابيلا

أكابيلا وهو فن استعراض سمعي لا بصري ، وهو لون يستغني عن المصاحبة الموسيقية بالآلات ويستعين بدلاً منها بالصوت البشري من كل الطبقات من السوبرانو إلى الباص ، وهو لون يشكل تحدياً لألوان الغناء المألوف ، ويحتاج إلى دراسة متعمقة لعلم الأصوات البشرية وعلم التأليف الموسيقي (هارموني) و(كونتر بوينت) ؛ وذلك لفهم طبيعة ومساحة صوت المؤدي.

تاريخ الأكابيلا

ظهرت أغاني (أكابيلا) في القرن السادس عشر في إيطاليا كشكل من أشكال الموسيقى الدينية تكتب للأصوات البشرية وحدها بدون استخدام آلات وتغنيها المجموعة ، أما أول من لحنها فكان الإيطالي بيير لويجي بالسترينا (١٥٢٦ - ١٥٩٤) والذي قضى حياته في خدمة الكنيسة في تأليف الموسيقى الدينية. ثم ظهرت المدرسة الفلمنكية التي وضعت نصب أعينها تهذيب هذا اللون ونقاوته من الحذلقة والإغراق في استعمال الخطوط الموسيقية الإضافية (الهارمونى) و (الكونتربوينت) وأهتمت بالصوت البشرى فقط ، فجعلت منه أداة للتعبير الكامل ، وأصبحت أكابيلا تعتمد على الهارمونى المدروس لا مجرد وجود أصوات متوافقة بالصدفة.
كانت في إيطاليا مدرستان لغناء أكابيلا مدرسة روما وقد أسسها أحد تلاميذ بالسترينا ، ومدرسة أخرى في مدينة البندقية (فينيسيا) يظهر فيها فخامة الفن الايطالى الذي يتجلى في هذه المدينة المبهرة. استخدمت الأكابيلا ، ولا تزال ، بعمومها استخداما دينياً في الانشاد الكنائسي والإسلامي واليهودي ، وقد تطور هذا الفن الإنشادي من الانشاد اليهودي ثم المسيحي ، كما عرفت الثقافة الإسلامية الإنشاد منذ بدايات ظهورها.

في الديانة المسيحية

بدأ ظهور وتطور هذا الفن في أوروبا في نهاية القرن الـ١٤٠٠ م. وقد يكون قد صاحب بداياته كمساعدة بعض الالات الموسيقية إلا أنها لم تكن بارزة أو طاغية على الصوت الإنشادي. وفي ١٥٠٠ تطورت الأكابيلا أكثر ، كما ظهر فن الكانتاتا. ومنذ الـ١٦٠٠ اخذت الأكابيلا بالتطور والتأثير على الموسيقى الكنائسية ويبدو تاثيرها واضحا حتى يومنا هنا. لتعدد الآراء حول مشروعية الموسيقى في الديانة المسيحية فقد عمدت بعض الكنائس إلى الاستغناء عن مصاحبة الالات الموسيقية في نشاطاته ، إلا أن بعضها لم تستغن عنها لعدم وجود نص صريح بتحريمها.

في الديانة اليهودية

فيما اعتمدت بعض النشاطات اليهودية الدينية على الأدوات الموسيقية ، مالت أغلب الآراء إلى عدم استخدامها خصوصاً في قداسات أيام السبت.

في الإسلام

يقوم العديد من المغنين المتدينين المسلمين بتقديم صور تقابل الأكابيلا ويسمى نشيد.

الفنون السبعة

بعد ظهور العديد و الكثير من تصنيفات الفنون التي وضعها الفلاسفة من أمثال (موريس نيدنونسيل) أو (آلان) أو (شيلينغ) قدّم لنا (إيتيان سوريو) رؤيته لتصنيف الفنون مقسّماً إيّاها إلى سبعة تحمل كل منها درجتين : تصويريّة / تجريديّة ، والفنون السبعة بدرجتين لكلّ منها هي :

- نحت / عمارة
- رسم / زخرفة
- تلوين تمثيلي / تلوين صرف
- موسيقى تعبيريّة أو وصفيّة / موسيقى
- إيماء / رقص
- أدب وشعر/ بيان وعروض صرف
- سينما / إضاءة

تحليل ايتان للفنون

ويظهر و يوضح تحليل (إيتيان سوريو) لهذه الفنون السبعة وتصوّره للجدول العام لمنظومة الفنون الجميلة (الشكل المقابل) بالطريقة التالية :
(كل خاصة حسيّة ، أو بالأحرى و الأدق كل مجموعة متدرّجة من الخواص الحسيّة التي يمكن استخدامها و تشكيلها فنياً (الخط واللون والنتوء والإضاءة والحركة والنطق والنغمة الخالصة) ، تنشئ فنين اثنين ، أحدهما من الدرجة الأولى (فنون غير تصويريّة) والآخر من الدرجة الثانية (فنون تصويريّة). ويكفي أن نسجّل على محيط دائرة جميع فنون الدرجة الأولى المؤلّفة للمجموعات الحسيّة السبع وأن نسجّل على محيط دائرة خارجيّة متحدة المركز وفي نفس الحقول فنون الدرجة الثانية التي تناظرها فنحصل على جدول عام لجميع العلاقات التي تؤلّف عضويّاً منظومة الفنون الجميلة)

تراكب الفنون السبعة

ومن هذا و ذلك المنطلق يمكننا التمييز و التفريق بين الفنون السبعة والعديد و الكثير من مظاهر تعاونها (فنون مركّبة (ببن نوعين او ثلاثة منها))ولندرك العديد من الأعمال الفنيّة المركّبة كالأغنية (أدب أوشعر + موسيقى) أو المسرح ((أدب أوشعر + تمثيل صامت/رقص مع تلوين؛ في حال وجود ألوان للأزياء والديكور + نحت/عمارة؛ في حال وجود ديكور + موسيقى؛ في حال وجود موسيقى تصويريّة)).

محاولات جمع الفنون

يمكن فصل و تقسيم تاريخ الفن إلى مرحلتين أو حقبتين اعتماداً و استنادا على اختراع و ظهور السينما كحدث زاد و أضاف فناً سابعاً للفنون وحوّل مكان تعاونها وجمعها من المسرح إلى السينما. وهذا ما يؤكده د. ثروت عكاشة: (على أن الفنون كلها تنزع إلى التوحد معاً ، وكثيراً و غالبا ما تتلاقى ليكمل أحدها الآخر. ومنذ العصر الإغريقي ومحاولات الفنانين لا تنقطع من أجل خلق عمل فني شامل يجمع الفنون كلها. وقد تجسد هذا العمل أولاً في الدراما الإغريقية التي جمعت بين الشعر والغناء والموسيقى والرقص الايمائي أمام خلفية من المناظر التي رسمها الفنانون التشكيليون... وقد تلاقت الفنون جميعها في كل من نموذجي الأوبرا والباليه ، غير أنها لم تصل إلى مرتبة التوازن والتكامل الرائعة......

(واليوم تتصدر السينما لتجمع بين الفنون جميعاً محققة العمل الفني المتسق الشامل. ولم تكن السينما في بدايتها غير فنٍ مرئي صامت يعرض صوراً متحركة لا تنبض بصوت ، كأفلام (بولا نيجري) و(رودولف فالنتينو) (تشارلي تشابلن) في أيامه الأولى. حتى إذا اكتشفت مادة (السالينيوم) التي تحيل الموجات الصوتية إلى موجات ضوئية ثم تحيل هذه إلى صوتية ، بدأت السينما خطوتها الجبارة في تجميع الفنون المرئية والمسموعة ، وأخذت تقدم المسرح والموسيقى والفنون التشكيليّة كلها في عمل واحد رائع التناسق ، وأصبحت السينما وسيلة إلى بلوغ الكمال لجميع الفنون ، كما حطمت حواجز الزمان والمكان حاملة أروع الأعمال الفنية بين ربوع العالم بما لا يستطيعه فن الباليه ولا الأوبرا .

جمع الفنون قبل الفن السابع (السينما)

لقد ظهر عبر التاريخ العديد و الكثير من المحاولات لجمع و توحيد عدد من الفنون في عمل فنيّ واحد بشكل عفويّ أو مقصود - وذلك لقوّة تأثيرها مجتمعة على حواس المتلقّي الذي يتواصل مع العمل الفنيّ بمختلف حواسه.

ولكن القليل من هذه المحاولات توصّلت لجمع أغلب الفنون معاً ، نذكر منها :

الطقوس الدينيّة في معابد الحضارات القديمة: حيث أن هذه الطقوس كانت تُقام في المعبد المُزيّن برسوم وزخارف ملوّنة بالإضافة إلى أزياء المشاركين بالعرض والمزيّنة برسوم وألوان متنوّعة مع وجود بعض تماثيل الآلهة ضمن هذه الطقوس أحياناً ، ويقوم المُؤدون في هذا العرض بتلاوة قصائد أو حوار مع حركات إيمائيّة معيّنة أو راقصة وقد ترافقها موسيقى أو إيقاعات الدفوف.

المسرح الاغريقي:

حيث يظهر النحت في عمارة المسرح والديكور كذلك في أقنعة وأزياء الممثلين ، كما يظهر الرسم والتلوين في لوحات المناظر المرسومة صمن الديكور ، ويظهر الشعر في الحوار والقصائد المُلقاة ، وتظهر الموسيقى في ألحان الأغاني وعزف بعض الآلات ويظهر الرقص في تمثيل الممثلين (الإيماء ورقص الجوقة).

الطقوس الكنسيّة:

حيث تُقام الطقوس الكنسيّة ضمن الجو التشكيلي الموجود في الكنائس سواء البيزنطيّة (الشرقيّة) أو الغربيّة منها ، ويجدر بنا ذكر أنّ هذه الطقوس قد تطوّرت إلى دراما طقسيّة ودراما نصف طقسيّة ثم إلى مدائحيّات فأوراتوريو لتصل أخيراً إلى الأوبرا.

الأوبرا:

حيث يظهر فيها تعاون الفنون جليّاً من حيث العمارة والديكور والأزياء والأقنعة والخلفيّات المرسومة والنصوص المُغنّاة بحركات إيمائيّة أو راقصة على ألحان الموسيقى.

مجالس المولويّة في المساجد والزوايا الصوفيّة:

ويظهر تعاون الفنون بالربط بين المكان والحدث حيث نجد النحت في العمارة والمقرنصات كذلك نجد الزخارف الملوّنة في المساجد والزوايا الصوفيّة حيث يقام مجلس المولويّة الذي يشتمل على الشعر والموسيقى والرقص وذلك بترابط وثيق بين الرموز والأشكال والحركات والصوت.

جمع الفنون السبعة بعد ظهور الفن السابع

بعد ولادة السينما وتطوّرها لتصبح ناطقة ثم ملوّنة تحوّلت إلى بوتقة لجمع الفنون سواء في الأفلام التمثيليّة أو في أفلام الرسوم المتحركة والدمى المتحرّكة ، ولدينا منها العديد من الأمثلة حيث ظهر فيها جمع للفنون السبعة معاً وقد ساهم تعاون الفنون في الأعمال السينمائيّة بتطوير الفنون التشكيليّة ، ويؤكّد ذلك د.عفيف البهنسي: (لقد قدمت الكاميرا مشاهد وصوراً ليس بالإمكان تجاهل قيمتها الإبداعية التشكيلية ، ومع أن المدارس كالتكعيبية والتجريدية قد وجدت أتباعاً لها في مجال السينما ، فإن السينمائيين لم يقفوا عند حدود هذه المدارس ، فلقد ساعدتهم وسائلهم على تجاوز معطيات الفن الحديث ، وعلى الأقل نستطيع القول ، أن تضافر الفنون في العمل السينمائي قد أفسح في المجال لظهور اتجاهات سينمائية مستقلة عن الفنون التشكيليّة ، بل أصبحت رائدة لهذه الاتجاهات ، وهكذا أصبحنا نرى فن التصوير وفن النحت يلجآن إلى السينما تحت شعار الفن السينمائي L'art cinetique أو تحت شعار الفن البصري.

والمستقبل القريب قد يلغي الفروق بين السينما والفنون التشكيليّة ويجعل الفن التشكيلي من صميم السينما. كما يجعل فن السينما ضمن الفن التشكيلي الأكثر تقدماً. (انظر في المصادر : دوكا - سادول - صالومة.)

وبعد تطوّر تقنيات الفيديو الموازية لتقنيّات السينما ظهرت محاولات فنيّة لجمع الفنون السبعة في بعض أعمال ما يسمّى اصطلاحيّاً (فن الفيديو(في الفن المعاصر : حيث نجد رسوماً وأشكالاً منحوتة وملونة تتحرّك مع موسيقى وشعر أو حوار ضمن عمل فنّي من صنف (فن الفيديو(عمل الفنان الفرنسي (جان كريستوف آفرتي / Jean-Christophe Averty) : (متزوجو برج إيفل / Les Mariés de la Tour Eiffel) ، نظام PAL بالألوان مع صوت ، ٥٣ دقيقة ، ١٩٧٣.

عمل الفنانة الفرنسيّة (ايف رامبوز / Eve Ramboz) : (المتلاعب / L'Escamoteur) ، نظام PAL بالألوان مع صوت ، ١٣ دقيقة ، ١٩٩٠.

عمل الفنان السوري عبد الله صالومة : فيلم (تعاون الفنون السبعة/ صراع الأفكار للخروج والراحة /إنجاز على يوتيوب+ نتيجة على يوتيوب ، نظام PAL بالألوان مع صوت ، ٨٣ دقيقة ، ٢٠٠٠.

الدافع إلى جمع الفنون

الفنون السمعية البصرية ، فالمرجع و المصدر التوحيدي هو ضوابط الكون وفيزياؤه (الشعثية) بالمعنى المعاصر ، تصدر شتى أنواعها عن هذا الكل الأم ، وتتناسخ بالتبعية و بالتالي من الرحم نفسه الذي لا يفرق بين الحواس.)
و برأي (د. بول رامان) فإن جمع الفنون يوّلد مشاعر خاصة ، قد تكون الدافع لسعي الفنانين وراء تعاون الفنون: (ما من قانون في علم الحياة وفي علم الوظائف يحول دون أن تتفتح في أعماق ذواتنا مشاعر متماثلة متولدة من حاستي السمع والبصر ، إنها مجرّد مسألة تآلف حسّي) وأما برأي (د. عفيف البهنسي) فالدافع هو محاولة الإنسان لخلق جمال جديد يضاف إلى جمال الطبيعة المركبّ ، حيث يظهر هذا في ما كتب: (إن الوحدة بين الفنون أساسيّة ، بمعنى أن الفن سواء أكان شكلياً أو صوتياً فهو يصدر عن محاولة لخلق جمال جديد يضاف إلى جمال الطبيعة ذات الجمال المركب من الشكل والحركة والصوت أيضاً. ولكن ظروف النمو والاختصاص باعدت بين عناصر هذه الوحدة مما دفع الفنانين إلى إعادة تجميع هذه العناصر في عمل فني مركب من فنون حركية وصوتية وشكلية وضوئية كالمسرح والسينما. بل أن الفنان فيها يحاول أن يقوم بوقت معاً بدور المخرج والمصور والملحن والفنان المزخرف لكي يحقق وحدة متينة في بناء عمله الفني. كذلك شأن المعمار ، فلقد اتجه نحو الهيمنة الكاملة على جميع عناصر عمله ، فهو الذي يقرر التصميم واللون والزخارف واللوحات والمواد المبتكرة ساعياً أيضاً نحو وحدة العمل الفني.) .

(الموسيقى من الألف الى الياء / اعداد اوس حسين علي)

(الموسيقى من الألف الى الياء / اعداد اوس حسين علي)

موسيقى البوب العربي

موسيقى البوب العربى أو البوب العربى هو احدى أنواع موسيقى البوب والموسيقية العربية الأنتاج الأساسي لموسيقى البوب العربى في القاهرة مع بيروت التي تعتبر المركز التانى لأنتاج هذة الموسيقى وهى ثمرة نتيجة صناعة الأفلأم العربية التي تتمركز صناعتها في القاهرة النوعالأول الذي يجمع بين ألحان البوب صناعي مع عناصر من نمط مختلف الإقليمي العربي ويستخدم الآلات الوترية الغربية بما في ذلك الغيتار ، وكذلك الألأت التقليدية في الشرق الأوسط اما الجانب الأخر من موسيقى البوب العربية هي لهجة والمزاج العام من الأغاني. الغالبية العظمى من الأغاني والموضوعات تميل إلى التركيز على ، والشوق الفتنة وحزن ، والحب عموما القضايا.

تأليف الأغاني وتسجيل وتوزيع

الطريق إلى الشهرة في العالم العربى تختلف عن الطريق في الغرب فيقوم المنتج بعمل اغنية كاملة من اختيار الكلمات والموسيقى بدون اهتمام بموهبة المطرب ويتم تسجيل معظم الموسيقى في استوديوهات كما يحدث في الغرب. وتنزل الأغانى في شكل قرص مضغوط. في بعض البلدان يتم تحريم أنواع معينة من الأغانى تطبيقيا للشريعة الأسلأمية كما هو الحال في إيران يتم الأداء الحى غالبا عن طريق الشركة المنتجة.

الجانب الأستثمارى

هناك فرق كبير بين طرق الأستثمارالموسيقى في دول الشرق عن دول الغرب. خلأفا عن الغرب هناك نادرا مديري ووكلاء أو نظام التمثيل النسبي. سجل العلامات وعادة ما تكون الشركات الكبرى التي تحكم أشرطة الفيديو والموسيقى ، وقنوات الموسيقى ، والتوزيع ، فضلا عن وظائف الفنانين ، مثل عروض تأييد أو العربات الحجز. المنتجون والكتاب وتتبع عادة مع تسميات معينة. تطمح مغنية العربية يخلق عرض الفيديو وإرسالها إلى القنوات الفضائية التي تتخصص في هذا المجال ، ومن ثم يصل إلى الشركة المنتجة لرؤيتهم على مثل هذا البرنامج والتوقيع عليها. تمت شهرة العديد من الفنانين اما عنطريق التبنى من قبل موسيقار كبير(اصالة) أو عن طريق أخرى كما هو حال مع(هيفاء وهبى)

خصائص وسمات البوب العربي

صوت البوب العربى يختلف من فنان لأخر لكن في الأغلبية يتضمن الألأت العربية والنغمات الغربية وهناك طريقة شائعة ادمج موسيقى البوب مع الموسيقى العربية ة مما أدى إلى غناء النغمات الغربية بالعربى. معظم اغانى البوب العربية تركزى على الموضوعات الرومانسية ولكن الصراعات الدولية مثل حرب الخليج في كثير من الأحيان مصدر إلهام الأغاني مثل (صدام حسين) ، وهو ضرب ١٩٩١ أدى ذلك إلى جعل نجمات البوب العربى لحدوث حالة من الجدل مع حياتهم الجنسية فنانين مثل سميرة سعيد ونانسي عجرم ، جئت نوال الزغبي ، لطيفة ، اصالة ، أمل حجازي وهيفاء كلها تحت النار في وقت واحد أو آخر لاستخدام الجنس في موسيقاهم وأدى ذلك إلى فرض حظر على الموسيقى والأداء في بعض البلدان ، خصوصا في حالة هيفا. في ٢٠٠٢ وحظرت على الفيديو من قبل سميرة سعيد يوم ورا يوم اليوم من قبل البرلمان المصري لكونه 'مثير جدا' مثل نانسي عجرم في ٢٠٠٣ ، وفي الموسيقى والفيديو بالإضافة إلى أمل حجازي ل (وارد بايا القاعدة) تعرض لانتقادات شديدة ، وحظرت على قنوات الموسيقى.

الفيديو والأداء

لقنوات الموسيقى شعبية في الشرق الأوسط ، وشمال أفريقيا حيث توجد نحو ٤٠ قنوات الموسيقى العربية روتانا هي الشركة الأكثر شعبية تشغيل القنوات التلفزيونية الست ، وهي الشركة المنتجة ، وقائمة بأسماء أكثر من ١٠٠ من نجوم العالم العربى.
التركيبة السكانية للموسيقى البوب العربية
على الرغم من شعبية خاصة بين البالغين الشباب والأصغر سنا ، وقد وجدت العربية البوب مقابلة مع جمهور المسنين أيضا. معظم عشاق موسيقى البوب العربية تعيش في العالم العربي. البوب العربية المشجعين أيضا وجدت في المجتمعات المحلية من العمالة الوافدة لا سيما في فرنسا ، والمملكة المتحدة وأستراليا وكندا ، والولايات المتحدة. قواعد مروحة وعلاوة على ذلك تأتي من الغرب المشجعين الرقص الشرقي. نقاد موسيقى البوب العربية تميل إلى أن تكون أكثر صرامة من المسلمين (وبخاصة في دول الخليج واليمن) والإسلاميين المحافظين ، والقوميين ، وكذلك رجال الدين. ويقول كثير من العرب أن البوب هو المسؤول عن تغريب الثقافة العربية والشباب. كما أنها تميل إلى القول انها تحط من قدر المرأة ، ويجلب الأمثلة السيئة للشباب مثل المخدرات والكحول والجنس.

تارخ البوب العربى

من عام ١٩٢٠الى عام١٩٥٠ في تلك الفترة أدى وجود النمط التلقليدى للموسيقى العربية إلى جعلها مقبولة للأداء من قبل النساء مثل ام كلثوم التي تعتبر أسطورة الغناء في الشرق الأوسط.
في تلك الفترة كان يتم كتابة الكلمات عن طريق شخص وكتابة الموسيقى عن طريق شخص أخرى كلا كلمات وألحان كانت في الأساليب العربية أكثر من ذلك بكثير والأغاني التقليدية تميل إلى مشاركة ما يزيد على ١٠-٣٠ دقيقة. تم قياس عدد من أغاني أم في أجريت ساعات وليس دقائق. العروض كانت تبث عبر الراديو. بسبب طول الأغنية كان يمكنها منافسة الأوبر والجاز الغربي. من ١٩٥٠الى١٩٧٠ في هذة الفترة بدا البوب العربى في الظهور على الرغم من وجود النمط القديم في ايامة الأولى وبدا ظهور اغانى قريبة من الغرب في الصوت والطول (الآن من٥ إلى ٢٠دقيقة) وظهور فنانين مثل عبد الحليم حافظ ، داليدا وارتفع إلى شهرة فيروز خلال هذه الفترة. من عام ١٩٧٠الى الآن مع ظهور فنانين غربيين مثل أبا وموت فنانين مثل ام كلثوم بدا الموسيقى البوب العربية اخذ الشكل الغرب قام فنانين مثل داليدا بإنتاج موسيقى الديسكو في بداية الثمانينات بدا ظهور نجوم مثل سميرة سعيد في منتصف التسيعينات بداء ظهور نجوم اخرين غيروا في شكل الموسيقى البوب العربية مثل شيرين ، نوال الزغبي ، ديانا حداد ، عمرو دياب ، راغب علامة ونانسي عجرم.
موسيقى البوب العربية خارج الوطن العربى
انتشرت الموسيقى العربية في الغرب في فرنسا وإسبانيا بإضافة كلمات اجنبية لها وجود الحان غربية معها.

(الموسيقى من الألف الى الياء / اعداد اوس حسين علي)

موسيقى الرقص الإلكترونية



موسيقى الرقص الإلكترونية (تعرف أيضاً بـموسيقى الرقص و موسيقى النوادي) هي مجموعة من الانواع الطرقية التي تستخدم الطبول يتم انتاجها في المقام الاول للبيئات التي تتمركز في مجال الترفيه القائم على الرقص كالنوادي الليلية. هذه الموسيقى أُبتدِعت بكثرة للاستخدام من قِبَل الأسطواناتيين

موسيقى الروك

أنماط المنبع

بلوز ، روك أند رول ، بلوز كهربائي ، جاز ، تقليدية ، موسيقى الريف ، ريذم أند بلوز ، السول

ثقافة المنبع

الخمسينات والستينات ، المملكة المتحدة والولايات المتحدة

أنواع الآلات

غناء
غيتار كهربائي
غيتار البيس
غيتار صوتي
درامز
بيانو
synthesizer keyboards

موسيقى الروك (Rock Music)

هي أحد أنواع الموسيقى الشعبية التي ظهرت في ستينيات القرن العشرين في الولايات المتحدة وبريطانيا. تعود جذورها إلى الأربعينيات من القرن نفسه ، وتطورت من موسيقى الروك آند رول التي نشأت بدورها من تداخل أنماط موسيقية كانت سائدة آنذاك كالبلوز والكانتري والفولك ، ليتولد هجين موسيقي يعتمد على ثلاثة آلات رئيسية هي الغيتار الكهربائي والبيس غيتار والدرمز. ولطبيعة الجيل الشاب في المجتمعين الأمريكي والبريطاني في تلك الفترة ، الخارجين تواً من حرب عالمية ، لم تعد الموسيقى تسمع بهدوء بل أصبحت الآلات الكهربائية تحل محل الآلات الصوتية ، مما أثر في ازدياد حدة وسرعة الإيقاع لهذا اللون الموسيقي الجديد المتسارع في انتشاره بين أوساط الشباب ، والذي حرر دور الآلات الإيقاعية (الدرمز والبيس) من أدائها الضعيف نسبياً مقارنة بباقي الآلات الميلودية بإعطائها ثقلاً متوازناً مع الأخيرة ، مبرزة التفاصيل الدقيقة للنوطة. موسيقياً ، درج الروك على استعمال الإيقاع الرباعي في الدرمز ٤/٤ ، وهو الشائع ، إلا أن تفرع الروك لأنماط أخرى لاحقاً أسهم بتنوع الإيقاع ودخول أوزان جديدة فيه. غنائياً ، يعتمد الروك على إظهار القوة في الأداء الصوتي أكثر من الغناء الرخيم والهادىء. وتحكم علاقة الكلمات بالغناء هذا الأداء الذي يتضح عنفوانه في الكلمات الثورية ويقل كلما تطرق للرومانسية. أغاني الروك تتنوع في القصة أو الحدث التي تعالجها أكثر من أنماط موسيقية أخرى تقليدية. فهي تعالج الانفعالات البشرية كالغضب والاكتئاب ، وتنقل رغبات جامحة كالتحرر. يشار إلى الروك أيضاً بأنه حركة ثقافية وظاهرة اجتماعية لم تقف على حدود الموسيقى بل تجاوزتها لتشمل أبعاداً ثقافية وفنية واجتماعية أخرى. وكما نجح الروك في خلق قاعدة شعبية كبيرة انتشر تأثيرها عالمياً حتى سيطرت في العقود الثلاث الأخيرة من القرن العشرين إلا أنها أثارت الجدل بين المحافظين على مدى تأثيرها الأخلاقي في العنف والجريمة.

ما قبل الروك

بيل هالي آند ذي كوميتس

في عام ١٩٢٢ قام جون كارسون بتسجيل أغنيتي هيلبيلي وإذاعتهما عبر الراديو وكانت تلك البداية الرسمية لانطلاق موسيقى الكانتري. ومنذ العام نفسه فصاعداً ظهرت تسجيلات لإيك روبرتسون وجيمي رودجرز وكارتر فاميلي وغيرهم ، تتضمن أغان من نفس الطراز لاقت إعجاباً عند الجمهور من البيض خصوصاً ، وساهمت في نشر موسيقى الكانتري في هذا الوسط من المجتمع الأمريكي. في هذه الأثناء ، كان الريثم آند بلوز قد تبلور هو الآخر في شكل طابع موسيقى تطور عن البلوز والغوسبل ليعبر عن واقع الأمريكيين الأفارقة ويلاقي استحساناً في أوساطهم ، إلا أن إيقاعها كان أسرع ، وكلمات أغانيها أكثر صراحة وجرأة وسخرية.
في نهاية الأربعينيات وبداية الخمسينيات كان بعض مغنيي الكانتري قد بدأوا بإعادة أداء أغان من الريثم آند بلوز التي ذاع صيتها بين المراهقين من البيض ، وكذلك فعل بعض مغنيي البلوز بأن أعادوا أداء أغاني الكانتري المحبوبة بين الأمريكيين الأفارقة. وكان نتيجة ذلك التبادل في تغطية الأغاني المشهورة من كلا الجانبين أن مهد لنشأة الروك آند رول على يد أولئك الذين قدموا أغان الكانتري والريثم آند بلوز معاً ، ومنهم ألان فريد الذي ينسب إليه كونه أول من أطلق اسم (روك آند رول) عام ١٩٥١. ومن بين أوائل موسيقيي الروك آند رول أيضاً بيل هالي ، الذي قرر في عام ١٩٥٢ إسقاط الصورة النمطية للكانتري بتغيير اسم فرقته من (ساديلمين Saddlemen) إلى (كوميتس Comets) ، فجاءت تغطيته لأغنية البلوز (روك على مدار الساعة Rock Around the Clock) عام ١٩٥٤ التي غيرت وجه الموسيقى في العالم رغم أنها لم تحظ باهتمام في البداية ، إلا أنها سرعان مااحتلت المركز الأول لثماني أسابيع واستمرت في القائمة لنصف عام ، وقدرت مبيعاتها ب ٢٥ مليون إسطوانة عالمياً.. ثم قام هالي بتسجيل تغطية أخرى لأغنية (Shake, Rattle and Roll) وبلغت مبيعاتها مليون اسطوانة ، وجاء التسجيل الثالث لأغنية (See You Later, Alligator) عام ١٩٥٦.

ألفيس بريسلي

في النصف الثاني من الخمسينيات أصبح الروك آند رول صناعة موسيقية ناجحة تدر أموالاً على شركات التسجيل والإنتاج ، فبدأت باستقطاب مغنيين يتسمون بقوة الأداء والكلمات ، الضروريتان لنجاح هذا اللون الموسيقي. ظهر عندها مغن شاب من ولاية الميسيسبي هو إلفيس بريسلي الذي أصدر أول عمل حقق نجاحاً عام ١٩٥٦ بأغنية (Heartbreak Hotel) أعقبها ظهوره المتعاقب في برنامج (Stage Show) على قناة CBS التلفزيونية. وأسهم مغنيون آخرون في تلك الفترة بإثراء موسيقى الروك آند رول حديثة الولادة ، ومن بينهم تشك بيري وأغنيته الشهيرة (Sweet Little Sixteen) التي قدمت فكرة الوحدة بين أفراد مجتمع الروك آند رول في مختلف أرجاء الولايات الأمريكية ، وهو الفكر الذي انعكس لاحقاً في أغان مثل (رقص في الشارع Dancing in the Street) لفرقة مارثا آند ذي فانديلاس عام ١٩٦٤ وحتى متأخراً في الثمانينات كموضوع أغنية (قلب الروك آند رول Heart of Rock 'n' Roll) لهيوي لويس. من بين نجوم الروك آند رول في تلك الفترة أيضاً بو ديدلي وفات دومينو وجيري لي لويس وغيرهم.

تزامنت انطلاقة إلفيس بريسلي وبدايات نجاحه بعد نضج الروك آند رول في الولايات المتحدة مع ظهور مصطلح جديد يسمى (روكابيلي) المأخوذ من دمج كلمتي (روك آند رول(و(هيلبيلي(، كان من أبرز أعلامه كارل بيركينس من ولاية تينيسي الذي وقع عقداً مع (فليب ريكوردس(في عام ١٩٥٤ أصدر من خلاله أغان مثل (Gone Gone Gone) و(Let the Jukebox Keep On Playing). وقد امتد تأثير أغانيه ليعاد أداؤها من قبل فرق ومغنيين لاحقين كالبيتلز وإريك كلابتون ، حيث أشاد بدوره بول مكارتني من فريق البيتلز بأن قال (لو لم يكن هنالك كارل بيركينس لم تكن لتوجد البيتلز).

في السنوات الأخيرة من الخمسينيات أدت مجموعة من العوامل إلى انحسار الروك آند رول بمفهومه الموسيقي رغم بقائه كحركة فكرية وتطور أساليب موسيقية جديدة عنه لاحقاً. من بين تلك العوامل تحطم طائرة عام ١٩٥٩ كانت تقل بيغ بوبر وريتشي فالنز وبدلي هولي ، وثلاثتهم نجوم روك آند رول تأليفاً وغناءً ، وموتهم في الحادث. ومن الأسباب الأخرى التحاق إلفيس بريسلي بالجيش ، مقاضاة جيري لي ليويس وتشك بيري على خلفية فضيحة البايولا ، واعتزال ليتيل ريتشارد المفاجيء للروك آند رول ليصبح واعظاً في إحدى الكنائس ويتحول إلى الغوسبل.

شهدت السنوات الأولى من عقد الستينيات امتداداً للمرحلة البينية التي تلت ذروة نجاح الروك آند رول صناعةً وشعبية ، وسبقت ظهور الروك البريطاني في الساحة الأمريكية. في تلك المرحلة أصبح الروك آند رول محصوراً في الأغاني ذات الطابع الاستعراضي الراقص ، مثل (Palisades Park) لفريدي بيكارييلو و(Sheila) و(Sweet Pea) لتومي رو.

بوب ديلان في نوفمبر ١٩٦٣

في عام ١٩٦١ أصدرت بيتش بويز ألبوم (تزلج Surfing) وفي عام ١٩٦٣ أصدر الثنائي جان آند دين تأثراً ببيتش بويز ألبوم (Surf City) حيث أدى الحدثان لظهور ما بات يعرف بموسيقى السيرف ، التي كان أعلامها يعزفون الروك آند رول مختلطاً بالبوب فجاء الستايل الجديد قوياً في عنصري الريثم والميلودي.

فولك روك

من الأحداث الهامة التي أثرت على المشهد الموسيقي في الولايات المتحدة بدايات العقد السابع كان إحياء موسيقى الفولك الذي انطلق مع مهرجان نيوبورت الأول للفولك عام ١٩٥٩ ، وخلال سنوات قليلة غدا الفولك روك أسلوباً قائماً وله جماهيرية كبيرة ، متشكلاً بتأثير واضح من ألبوم (Gibson and Camp at the Gate of Horn) للثنائي الموسيقي بوب غيبسون وبوب كامب ، والذي استلهمت منه أعمال كثيرة أتت من بعده مثل أغاني روجر مكغين وسيمون آند غارفانكل وجون دنفر. في جانب آخر لعب كل من وودي غوثري وبيت سيغر دوراً رئيسياً في الربط بين موسيقيي الفولك واليساريين ، وهو ما تجلى في الفترة بين عامي ١٩٦٢ عند صدور أغنية (نفخ في الريح Blowing in the Wind) الشهيرة لبوب ديلان (أبرز موسيقيي الفولك) و١٩٦٥ عندما أصبح الجميع يغنون أغان سياسية احتجاجية ، فصار الفولك هو صوت حركات المطالبين بالحقوق المدنية وصوت دعاة السلام على حد سواء.

ورغم أن هذه الأعمال كانت تفتقر إلى عمق موسيقي ، حيث تركزت بشكل أكبر على الكلمات كوسيلة لخطاب الجماهير ، إلا أنها توسعت لاحقاً في بعدها الموسيقي شأنها كغيرها من الفنون التي تتطور بدخول نماذج تقدمية.

أدى هذا إلى أن يشار إلى المستحدث من أغاني الفولك روك بالفولك التقدمي (بالإنجليزية: Progressive Folk) وهو ما تطور فيه أسلوب العزف على الغيتار ليصبح نصيبه الزمني في العمل الموسيقي الواحد أطول مما كان عليه في بدايات الفولك روك ويعتمد على الارتجال في السولو كما في حالة بولا سيتي وجون فاهي ، أو ما تعدد فيه استعمال الآلات الموسيقية الغير تقليدية (غيتار ، بيس ، درمز) كإدخال آلات شرقية مثل العود كما في حالة الأمريكي ذو الأصول الأرمنية جون بربيريان والموسيقي المصري ذو الأصول النوبية حمزة علاء الدين.

الروك البريطاني و(بريتيش إنفيجن)

البيتلز في عام ١٩٦٤

في إنجلترا نهاية الخمسينات ، كان الروك آند رول مجرد رقصة مستوردة من الولايات المتحدة يؤديها البعض في الحفلات الموسيقية. وكان الأبرز في الساحة الإنجليزية آنذاك هو موسيقى السكيفل التي تعود جذورها إلى العشرينيات في أمريكا وقام بإحيائها في بريطانيا الموسيقي الإسكتلندي لوني دونيغان الملقب بملك السكيفل. في شوارع لندن كانت هنالك محاولات من قبل المراهقين لمحاكاة الفولك الأمريكي واستحداث نسخة بريطانية منه ، إلا أن التغيير كان يمر ببطء شديد بسبب طبيعة المجتمع الإنجليزي المحافظ في تلك الفترة والراضخ للتقاليد الفيكتورية ، حيث يفرض على المراهقين أن يكونوا نسخة من آبائهم حتى في الذوق الموسيقي. إلا أنه وعلى النقيض من لندن ، بدا المشهد في مدينة ليفربول مغايراً. فقد كانت المدينة ترزخ تحت وطأة اقتصاد متداع ، وكان الجيل الشاب المتحمس لأغاني الروك آند رول الأمريكية الثائرة على التقاليد بطبيعتها قد أبرز تجاوباً أكبر للتغيير الموسيقي فأقبل على شراء الغيتارات الكهربائية وأطقم الدرمز وبدأ بتشكيل فرق صغيرة على غرار النموذج الأمريكي ، ومنها (روري ستورم آند ذي هاريكنز Rory Storm and the Hurricanes) و(كينغسايز تايلور آند ذي دومينوز Kingsize Taylor and the Dominoes) و(روك أند ريثم كوسترز)
كان من بين تلك الفرق التي خرجت من ليفربول الفرقة التي غيرت شكل الحياة الفنية والثقافية في بريطانيا وأدخلت الموسيقى في هذا البلد في منحى جديد وهي البيتلز. كانت شعبية البيتلز قد وصلت إلى ذروتها في بريطانيا عام ١٩٦٣ في ما بات يعرف ب(هوس البيتلز) عندما أذيعت أغنية (I want to Hold Your Hand) لأول مرة في الولايات المتحدة عبر محطة (WWDC) الإذاعية ، وهو الحدث الذي حشد المستمعين الذين أعجبوا بالبيتلز في محلات التسجيلات لشراء الإسطوانة التي لم تكن متوفرة أساساً.
في التاسع من فبراير ١٩٦٤ استضاف برنامج (The Ed Sullivan Show) فريق البيتلز في أول ظهور تلفزيوني لهم بأمريكا ، وقدرت نيلسن المتخصصة في تصنيف مشاهدات الجمهور للبرامج التلفزيونية في أمريكا عدد الذين شاهدوا البرنامج تلك الليلة ب ٧٣ مليون مشاهد ، أي ما يعادل ٤٥ % من سكان الولايات المتحدة في تلك الفترة. يعتبر ذهاب البيتلز إلى الولايات المتحدة ووصولهم إلى نيويورك قبل يومين من عرض البرنامج السابق في فبراير ١٩٦٤ بداية حقبة البريتيش إنفيجن (بالإنجليزية: British Invasion) كما اصطلح على تسميتها وتعني (الغزو البريطاني) والتي استمرت حتى ١٩٦٧ بتصدر فرق الروك البريطانية سوق الأغاني في أمريكا. من بين الفرق التي انتشر تأثيرها تلك الفترة أنيمالز وبي جيز وديف كلارك فيف وذي هوليز وبيتر آند غوردون.

ذا رولينغ ستونز عام ١٩٦٥

لم يكن غزو فرق الروك البريطانية للسوق الأمريكية محصوراً بالموجة التي أثارها قدوم البيتلز والفرق التي تلتها فحسب ، وهي التي اعتمدت موسيقى البيت (بالإنجليزية: Beat Music) المستلهم من التجربة الأمريكية الأولى بالروك آند رول ، وإنما جاءت المرحلة التالية بدخول فرق بريطانية اعتمدت موسيقى الريثم آند بلوز ، مرة أخرى بإلهام أمريكي من الديلتا بلوز وشيكاغو بلوز ، وبنسخة بريطانية. عرفت هذه الموسيقى بالبلوز روك (بالإنجليزية: Blues Rock) ، واعتمدت الارتجال في السولو (الذي يلعبه عادة الغيتار الكهربائي) ضمن البناء التركيبي لبلوز الإثنى عشر فاصلة المتبع في البلوز الكلاسيكي. من أشهر الأمثلة على هذا النوع فرقة رولينغ ستونز وإيريك كلابتون ، وكلاهما من إنجلترا. حسب برنامج العصور السبعة للروك الذي قام بإنتاجه تلفزيون ال بي بي سي فإن صدور أغنية (Satisfaction) لفريق الرولينغ ستونز كان بمثابة اللحظة التي حل الروك فيها محل الروك آند رول ، واحتلت المركز الأول في بريطانيا والولايات المتحدة في آن واحد.

وقد برز البلوز روك في الولايات المتحدة بأعمال موسيقيين مثل لوني ماك وجيمي هندريكس. ويعتبر الأخير أحد أهم الأيقونات التي دمجت البلوز بالروك لينتج لون فريد لم يسبق أداؤه من قبل ، وإن كان بتكملة ما بدأه كلابتون وآخرون مثل مدي ووترز وروبرت جونسون.

في الحقبة ذاتها كان عازفو البلوز روك من الولايات الجنوبية في أمريكا قد برزوا في في نسخة خاصة من هذا النوع من الروك أطلق عليه الروك الجنوبي (بالإنجليزية: Southern Rock) ومن أمثالهم ألمان بروذرز ولينيرد سكينيرد وزي زي توب. في نهاية الستينيات كانت ألبومات مثل (Cheap Thrills) لـ(Big Brother & the Holding Company) و(Truth) لـ (Jeff Beck Band) و(Boogie With Canned Heat) لـ (Canned Heat) قد أصبحت علامات فارقة في تعريف موسيقى البلوز روك في الستينيات. وكانت السنوات الأخيرة من العقد ذاته أيضاً قد شهدت تحول البلوز تدريجياً إلى نسخة أكثر قرباًإلى الهيفي على يد فرق مثل ليد زيبلن وديب بيربل. واستمر البلوز روك في السبعينيات مشابهاً لموسيقى الرولينغ ستونز وإيريك كلابتون في أعمال كل من بات تريفرز وجورج ثوروغود مثل (Bad to the Bone) و(Who Do You Love) للأخير.

فرقة بي جيز في عام ١٩٦٨

لطالما كانت مدينة سان فرانسيسكو قلباً للتحرر الفني ، مما جعلها مكاناً مثالياً لاحتضان ثورة بوهيمية نشأت فيها أنماط حياة غير مكترثة بتقاليد المجتمع. في تلك المدينة ظهرت في منتصف الستينيات ثقافة مضادة على شكل مجتمعات صغيرة لمتعاطي مخدر إل إس دي الذين درجوا على عزف الموسيقى تحت تأثيره ، مدفوعين بمغامرة خوض تجربة سيكولوجية جديدة. من بين هؤلاء كانت فرقة غريتفل ديد وبيردس التي تحولت من الفولك إلى الفولك روك ثم خاضت غمار هذه التجربة من خلال أغان مثل (على ارتفاع ثمانية أميال Eight Miles High) وأطلق على هذا النوع الجديد سايكيديلك روك (بالإنجليزية: (Psychedelic Rock
وتشير التسمية إلى نوع من المخدر يسبب الهلوسة. كان المميز في هذا النوع من الروك خروجه عن القالب المألوف المتمثل بمقاطع غنائية وكورس تفصلها أجزاء موسيقية مختصرة ، وتحوله اتجاه البناء الحر للعمل (الأغنية) بإطالة الجزء الموسيقي المثير للعواطف والارتجال في أجزاء كبيرة منه ، كذلك دمج آلات هندية بالعمل الموسيقي مصحوباً بتقنيات جديدة في التسجيل بالاستوديو. من بينها تقنيات خلق تأثير صوتي يحاكي الشعور المرافق لتناول عقار إل إس دي ، واستخدام كلمات في الأغاني تلمح لاستخدام هذا المخدر.
لحقت فرق أخرى بتيار السيكاديلك مثل ثيرتينث فلور إليفاتورز بإصدارهم ألبوم يحمل لأول مرة الاسم الجديد لهذا اللون الموسيقي بعنوان (أصوات السايكيديلك لمصاعد الطابق الثالث عشر The Psychedelic Sounds of the ١٣th Floor Elevators) ومنه اسم الفرقة. من الفرق الأخرى أيضاً إليكتريك برونز وثيرد باردو ، وإصدارات تمثلت في ألبومات كاملة للبيتلز (Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band) ورولينغ ستونز (Their Satanic Majesty's Request) وفرقة الروك الإنجليزية الصاعدة آنذاك بينك فلويد.
أصبح الروك هو العلامة الموسيقية الأبرز في كل من الولايات المتحدة وبريطانيا وأخذ بالانتشار في القارة الأوربية وآسيا وأمريكا الجنوبية ، ففرض نفسه في السبعينيات كما في العقد المنصرم. وان كانت الستينيات قد أخذت النصيب الأكبر من الإعجاب بين المراهقين كامتداد لنهاية الخمسينيات فقد أصبح عازفوا الروك وجمهوره أكثر شمولية بين الفئات العمرية الأكبر سناً كنتيجة طبيعية لتقدم أعمار عشاق هذه الموسيقى الذين عاصروها منذ البدايات ، وكذلك لتشعبها إلى أنماط باتت تشبع أذواق طبقات أخرى من الجمهور.

في السبعينيات بدأ توجه الروك إلى نسخة أكثر عنفاً (موسيقياً) من العقد السابق مع تطور أجهزة المؤثرات الصوتية التي تتصل بالغيتار الكهربائي وأجهزة التشويه (ديستورشن) التي لعبت دوراً بارزاً في نمو تيار الهارد روك وما أنتجه من بنك روك وهيفي ميتال بأنواعه الفرعية المنبثقة منه لاحقاً ، بينما استمرت بعض الأنماط التي تكونت في الستينيات ، أساساً من الفولك روك ، بشكل مواز مع ادخال تقنيات جديدة ، فيما بات يعرف بتيار السوفت روك.

بروغريسيف روك

في أقبية لندن عام ١٩٦٧ كانت النوادي الليلية تصدح بموسيقى البيت الإنجليزية التي انصهرت مع أنماط الجاز والبوب القادمة من أمريكا ، وكان بعض قراصنة الراديو يذيعون عبر محطات الأثير معظم تلك الأعمال الموسيقية ، التي كانت محصورة في مستمعيها بين الجيل اليافع ، بشكل غير قانوني في الوقت الذي كان فيه برنامج بي بي سي (Light Programme) ما يزال المهيمن على البلاد. في شهر مايو من العام نفسه أطلقت فرقة بروكول هاروم عملها الأول في أغنية (A Whiter Shade of Pale) التي حملت النكهة الميلودية لمقطوعات باخ وقامت بدمجها بالأسلوب الموسيقي لأعمال بيرسي سليدج والذي أصبح له أثر واضح فيما سيليه لاحقاً من أعمال مشابهة. وفي عام ١٩٦٩ أصدرت فرقة كينغ كريمسون ألبومها الأول (In the Court of the Crimson King) الذي احتل المرتبة الخامسة في قائمة الأغاني البريطانية وال ٢٨ في القائمة الأمريكية.
وكان اصدار هذا الألبوم بمثابة لحظة ولادة البروغريسيف روك (بالإنجليزية: Progressive Rock) في محاولة للتقدم بموسيقى الروك بعيداً عن الصيغ الموسيقية المحددة التي التزم بها الموسيقيون حتى تلك الفترة.
وقد يفسر هذا النوع على أنه باستعارته من الموسيقى الكلاسيكية ، كما في حالة بروكول هارم وباخ السابقة ، فانه يلجأ لزخرفة بناءه الموسيقي باستخدام آلات كلاسيكية كالهاربسيكورد وآلات نفخية وأورغ.
من أبرز فرق البروغريسيف روك في بداية السبعينات كانت فرقة يس التي تدرجت منذ تأسيسها في عام ١٩٦٨ حتى نضجها المكتمل بألبومها الخامس (Close to the Edge) في ١٩٧٢ الذي يمثل جوهر البروغريسيف روك. فقد كانت البنية الأساسية لهذا العمل تظهر خصائص مشتركة لكل من موسيقى الآرت وأسلوب البريتيش انفيجن اللتان انبثقت منهما البروغريسيف روك.
و قد سيطرت جنباً إلى فرقة يس أعمال كل من بنك فلويد التي اختمر أداؤها الروك أوبرالي في ألبوم (The Wall) عام ١٩٧٩ ، وفرانك زابا بألبومه الأوبرالي (Joe's Garage) ، إضافة إلى جينيسيس وذي هو وإيغيلز وبروس سبرينغستين.

موسيقى الشرق الأوسط

موسيقى الشرق الأوسط و شمال أفريقيا تمتد إلى منطقة واسعة ، من المغرب إلى أفغانستان و تأثيرها يصل إلى أماكن أبعد من ذلك. موسيقى الشرق الأوسط متأثرة بموسيقى اليونان و الهند ، بالإضافة إلى أواسط أسيا ، وإسبانيا ، وغيرها من التأثيرات. الأمم المختلفة والمتنوعة مثل: السكان الناطقون باللغة العربية ، والإيرانية ، والمتأثرون بالتقاليد اليونانية ، وموسيقة الأتراك ، وموسيقى السيريانيين ، و موسيقة اليهود المتعلقة بالتقاليد في إسرائيل ، والموسيقى الكردية ، وموسيقة البربر ، وأقباط مصر ، جميعهم لديهم تقاليدهم الخاصة التي يحافظن عليها.
بالرغم من اتساع المنطقة ، إلا أن الدين كان عامل مشترك في توحيد الناس بالرغم من اختلاف اللغات و التقاليد و الثقافات. سيطرة الإسلام اتاحت تأثير عربي كبير اتسع في المنطقة بشكل سريع من القرن السابع. الموسيقى العربية ألحانها قوية و أساسها المقامات. و لكن في الوقت الحاضر قد تم دمج المقامات مع تأثيرات غربية التي أدخلت على الموسيقى الشرقية. تحتوي الموسيقى العربية ربع النغمة التي تصدر من الالات مثل العود أو الصوت البشري. وقد اصبح لموسيقى المغرب اثر واسع في المشرق .

الموسيقى التجريبية

تشير الموسيقى التجريبية في الكتابات باللغة الإنجليزية لتقليد تأليفي نشأ في منتصف القرن العشرين وتحول خاصة في أمريكا الشمالية إلى ألحان لا يمكن التنبؤ بها. كان أشهر دعاتها جون كيج (غرانت ٢٠٠٣ ، ١٧٤).

الموسيقى التقليدية

تمثل مجموع الموسيقى المرفقة الى ثقافة وطنية او جهوية او الى منطقة جغرافية. الموسيقى الشفهية ، او الشعبية استرسلت بالأذن ، لكن بعض الفرق والموسيقيين الحاليين يفضّلون نقلها على أجزاء لكي يتم ترجمتها وتصنيفها. الموسيقى الشعبية تختلف عن تلك الفولكلورية لأنها لا تركّز على اظهار ماضي الموسيقى (بالأزياء الخ) ، بل تركز على احياء الموسقى المرتبطة بالتراث الثقافي الشعبي في حالته: كل مجموعة تتملك موسيقاها بطريقتها متأثرة ببيئتها الثقافية والاجتماعية ، وتحييها. اذن المفاهيم الثلاثة لتحديد الموسيقى التقليدية هي التأصيل الاجتماعي-الثقافي الجغرافي ، الاسترسال و الانشاء من جديد.

الموسيقى الصينية



الموسيقى الصينية تعود إلى فجر الحضارة الصينية مع وجود الوثائق والأعمال الفنية التي تقدم أدلة على وجود الثقافة الموسيقية المتطورة في وقت مبكر من عهد اسرة تشو (١١٢٢ قبل الميلاد—–٢٥٦ قبل الميلاد). اليوم ، لا تزال الموسيقى التقليدية تراثا غنيا من جهة ، في حين تخرج وتعاد صياغتها في شكل أكثر عصرية في الوقت نفسه.

الأسطورة

المؤسس الأسطوري للموسيقى في الأساطير الصينية هو لينغ لون ، الذي جعل أنابيب الخيزران يمكن ضبطها لتقلد وتعزف أصوات الطيور.

رقصة التنين

رقصة التنين الشهيرة مع الموسيقى هي أيضاً تقليد متوارث. حيث يتم مشاهدتها في مراسيم السنة الصينية الجديدة في جميع أنحاء العالم من قبل الملايين. ومن غير المعروف متى بدأ هذا التقليد ، لكنه يعتقد انه منذ آلاف السنين ، كترفيه للأباطرة السابقين ، العائلة المالكة والنبلاء.

الأوبرا الصينية

الأوبرا الصينية تتمتع بشعبية كبيرة لعدة قرون ، ولا سيما أوبرا بكين. الموسيقى في كثير من الأحيان تغنى بأصوات عالية النبرة مصحوبة بقرع ، وعادة ما تكون مصحوبة بالسوونا ، جينغ هو ، وأنواع أخرى من الآلات الوترية. وهناك أنواع أخرى من أوبرا تشمل اوبرا التصفيق ، واوبرا كانتون وأوبرا الدمية ، أوبرا كونتشيوي وسيتشوان.

الموسيقى العربية

هي موسيقى مستقلة وعلى قيد الحياة لديها تاريخ طويل من التفاعل مع العديد من الأنماط الموسيقية في الأقاليم الأخرى والأنواع ، وهي مزيج من موسيقى شعب شبه الجزيرة العربية وجميع شعوب العالم العربي اليوم كما في المجالات الفنية الأخرى.. كما أن العرب ترجموا وطوروا النصوص والأعمال الموسيقية الإغريقية وأتقنوا النظريات الموسيقية الإغريقية.

تاريخ الموسيقى العربية

فترة ما قبل الإسلام

كانت الموسيقى في الشعر الجاهلي لا تعدو الترنّم في الشعر أما الآلات الموسيقية فما كان لها أثرها البارز في تاريخ الموسيقى العربية في العصر الجاهلي إذ كان عربي ذلك الزمان يؤثر سماع الغناء الصوتي على العزف الآلي ليتسنى له بذلك تذوق معاني الشعر أما الآلة الموسيقية فلا مهمة لها إلا مرافقة الغناء الصوتي والتمهيد له
أما سبب هذا الفرق المتباين بين مقومات الموسيقى عند العرب والإغريق فمردّه إلى الوضع الجغرافي في الجزيرة العربية التي لم تسمح طبيعتها بظهور التراجيدية التي لا تنبت إلا في رقعة تولدت فيها الحضارة وألقت بظلالها على كل ما حولها. في العصر الجاهلي سمي بالعصر الجاهلي لجهل العرب بتعاليم الإسلام, في الحقيقة لم تكن أيام جهل تام بل كانت بداية على حضارة ساعدت على الحفاظ على التراث العربي القديم. يتفق علماء التاريخ على أن الرعيل الأول من العرب المهاجرين من بلاد العرب الجنوبية بدأ يتحرك حوالى القرن الثاني الميلادي. لذا بدأت الموسيقى العربية تزدهر وتنمو في مناطق ثلاث: سورية والعراق وغرب الجزيرة العربية.

وكانت سورية في ذلك الوقت تحتفظ بالكثير من طابع الثقافة السامية ، كما كانت غسان مركزا له أهمية في الموسيقى العربية. وكان العراق غارقا في خضم الثقافة السامية. وفي غرب الجزيرة العربية برز النشاط الموسيقي في مركزين مهمين هما الحجاز ومكة المكرمة. وكانت سوق عكاظ ميداناً رحباً يتبارى فيه الموسيقيون والمغنون والشعراء ويقدمون أروع ما تجود به قرائحهم. أما مكة فقد كانت مركزا عقائديّاً تقام فيها الشعائر الدينية وكان الحجاج يفدون إليها وهم يغنون غناء فطريا سمي بالتلبية والتهليل.

لم يستخدم العرب الموسيقى في عباداتهم كما فعل الغرب ، خصوصا أنهم قبل الإسلام لم يكن لديهم دين واحد يجمعهم. لذا فإن الموسيقى الدينية قبل الإسلام تكاد تكون مهملة. أما الموسيقى الدنيوية خلال تلك الفترة فقد كانت أكثر أهمية.

لعبت المرأة دوراً أساسياً في انتشار الموسيقى العربية قبل الإسلام ، إذ كانت نساء القبائل يشتركن في موسيقى الأعياد العائلية أو القبلية بآلاتهن. وقد استمرت تلك العادات حتى عصر النبي محمد الذي احتفل بزواجه من خديجة بالأفراح والموسيقى والرقص. كانت هند بنت عتبة على رأس بعض النسوة اللواتي كن يخففن متاعب السفر عن قريش في أُحد سنة ٦٢٥ ميلادية بالأغاني ورثاء قتلى بدر بضرب الدفوف.

نجد إلى جانب هؤلاء السيدات طبقة معروفة بالقينات أو القيان تواجَدن في كل البقاع التي عاش فيها العربي ، كشبه الجزيرة العربية وسورية والعراق. وقد ظهرت القيان في قصور الملوك وفي بيوت الأثرياء ورؤساء القبائل. كما ظهرن في الحانات وفي مضارب الخيام القبلية. كان اقتناؤهن مدعاة لفخر الأعرابي حيثما وجد ، وكانت أهم صناعتهن العزف والغناء. وقبيل فجر الإسلام كان عبد الله بن جدعان أحد أشراف قريش يملك قينتين تسميان جرادتي عاد.

كانت الموسيقى في فترة ما قبل الإسلام مشابهة لتلك الموسيقى القديمة في الشرق الأوسط, و معظم المؤرخين يتفقون أنه كان عند العرب أشكال مختلفة من الموسيقى في الفترة ما بين القرنين ٥-٧ م. الشعراء كانوا يلقون الشعر بنوطات عالية. من أشهر الموسيقيين الجاهليين عرف عدي بن ربيعة شاعر بني تغلب المشهور والذي لقب بالمهلهل بسبب صوته. وكان علقمة بن عبدة من الشعراء الذين غنوا المعلقات. وكان الأعشى ميمون بن قيس يطوف بجميع أرجاء الجزيرة العربية وبيده الصنج يغني الأشعار الرائعة التي وهبته مكانة بين شعراء المعلقات. وكان يسمى صناجة العرب. ومن المؤكد أن النصر بن الحارث ، سليل قصي المشهور ، كان من شعراء الجاهلية الموسيقيين.

أشهر المغنيات في عصر الأساطير: جرادتا بني عاد المشهورتان وكانتا تسميان تعاد وتماد. وكانت هزيلة وعفيرة مغنيتي بني جديس ، القبيلة التي أفنت بني طسم. ومن المحتمل أن أم حاتم الطائي الشاعر المشهور كانت موسيقية. وكانت الخنساء شاعرة الرثاء المشهورة تغني مراثيها بمصاحبة الموسيقى. وكانت بنت عتبة التي تمثل السيدة العربية الجاهلية شاعرة وموسيقية.

كانوا يعتقدون بأن الجن أوحى بالشعر للشعراء و بالموسيقى للموسيقيين. أما الجوقة فكانت مساعد تعليمي حيث الشاعر يعلم الطلاب إلقاء الشعر. الغناء لم يكن للطبقة المثقفة و كان موكل به للنساء صاحبات الأصوات الجميلة اللواتي يتعلمن العزف على الالات الموسيقية التي كانت مستخدمة في ذلك العصر مثل الناي و العود و الربابة و الطبل, تؤدى الأغاني مع احترام التقطيع الشعري, المؤلفات كانت بسيطة و كل مغني يغني على (مقام- سلم) واحد.

الغناء العربي في العصر الجاهلي:

عرفوه أول الأمر باسم الحداء و هو على ٣ أنواع: النصب و السناد و الهزج. النصب: هو غناء الركبان و الفتيان و منه أصل الحداء, السناد: هو الغناء الثقيل ذو الترجيع, الهزج: هو غناء خفيف الذي يرقص عليه.

تأثير الموسيقى العربية على الموسيقى الغربية

قام (Ribera) وزملاؤه من المستشرقين ، أمثال (Valencia) و(Provnal) و(Klut) و(Dozy) و(Gomez) وغيرهم من المفكرين ببحوث جبارة ، وأوردوا أمثلة كثيرة من شعر ذلك العصر في كل من فرنسا وألمانيا وإنجلترا وإيطاليا والبرتغال وإسبانيا في مقارنة وموازنة بين تلك الأشعار وبين ما استحدث في الأندلس من نظام أشعار الموشحات والأزجال ، مبرهنين بهذه الأمثلة ومستشهدين بها على أن ما استجد في أوروبا من أوزان الشعر إنما كان انعكاساً لما احتوته الأندلس من هذه الألوان المبتكرة. وقد أثبت هؤلاء المستشرقين أن بعض قوالب القصائد المسماة (بالاد–La Ballade) والأغاني العاطفية (La Chanson Coutroise) وغيرها من قصائد شعر التروبادور تتألف من أسماط وأجزاء تشبه إلى حد ما في ترتيبها أسماط الموشحات وأجزائها ، وتتعدد فيها الأوزان والقوافي. وأن نظم شعراء التروبادور كان يعتمد في الأهم على الموسيقى والغناء ، كما هو الشأن في الموشحات.
وتقول الباحثة الألمانية الدكتورة (Sigrid Honicke) في كتابها (شمس الله على الغرب – فضل العرب على أوروبا) ضمن فصل مسهب كتبته عن زرياب:
(إن موسيقى الغناء القديم ، كان مثلها مثل الشعر القديم ، لا تعرف الإيقاع بل تعتمد على مجرد الأوزان التي تنحصر في مقاطع طويلة وقصيرة.

وإن أقدم موسيقى كنسية ترجع إلى العصور الوسطى لا تعرف الإيقاع ولا الميزان ، وإنما تعتمد عادة على وحدات من النغمات متصلة لا يدخلها التوزيع الموسيقي ، وذلك على نمط تقسيم الجمل الكلامية عن طريق الشولات وما إليها تقسيما منتظماً).
أما البناء الإيقاعي فهو شرقي أصيل. والإيقاع يساعد على خلق (الموسيقى محدودة الزمن) ويؤدي مباشرة إلى نظام المازورة (Misura) وقد يكون هذا هو أهم تراث موسيقي قدمه العرب لأوروبا ، يعني (الموسيقى محدودة الزمن) التي أدت مباشرة إلى إيجاد المازورة.
أما نظرية الموسيقى في المؤلفات الإسبانية العربية فقد ظهرت في المصنفات اللاتينية في القرنين الثاني عشر والثالث عشر.
وأما التراث الثاني الذي ورثته أوروبا في الموسيقى عن العرب فهو الزخرفة اللحنية العربية. ويلاحظ تمسك العرب في التأليف الموسيقي بالمبدأ الأفقي أي أن الموسيقى العربية لحنية لا تدخلها الهارموني المبنية على تآلفات رأسية. وهذا هو سر ميل العربي إلى الموسيقى الغنائية أكثر من ميله إلى موسيقى الآلات.
وتدين أوروبا إلى العرب في أكثر آلاتها الموسيقية ، بعد أن أهدت لبيزنطة آلات الأرغن والقانون والجنك (الهارب- Harp). وقد جاءت كثرة هذه الآلات العربية عن طريق إسبانيا إلى أوروبا وما زالت محتفظة بأسمائها العربية. فمن الآلات الوترية: العود والقيثارة والمندولا والمندولين والطنبور والسنطور والقانون ، ومن الآلات الوترية ذات القوس: الرباب. ومن آلات النفخ: النفير والناي والمزمار. ومن الآلات الإيقاعية: الصاجات والنقارة والدف والطبل وغيرها.
وربما كانت هذه الآلات هي التي دفعت الأوروبيين إلى معرفة الهارموني ، وربما على العزف بالقوس لعدة أوتار في وقت واحد في أبعاد الرابعة والخامسة والجواب مما يناسب الميل الأوربي إلى التأليف العمودي ، وقد دفعته إلى خلق الموسيقى الهارمونية.
ثم تستطرد الكاتبة في هذا البحث إلى ذكر أسماء طائفة من الأوروبيين قاموا بترجمة مؤلفات العرب من الموسيقى ممن أفادوا من مدرسة زرياب أو تلاميذها ، إلى أن تقول:
(أما المقاطع: دو – ري – مي – فا – صول –لا التي يقال عنها أنها من وضع (جيدو الأريزي Guido Arrezze) حوالي عام ١٠٢٦م وأنها عبارة عن أوائل مقاطع سطور ترنيمة يوحنا ، فإن الواقع إن هذه المقاطع الموسيقية إنما اقتبست من المقاطع النغمية للحروف العربية: د – ر – م – ف – ص – ل (وتجمعها الكلمتان: در مفصل) وقد تم ذكر ذلك في البحث الذي قدمه العالم الإنجليزي هنري جورج فارمو. وهذه كثيرا ما نجدها في مصنفات موسيقية لاتينية مشتملة على كثير من المصطلحات العربية. وهذه المصنفات اللاتينية ترجع إلى القرن الحادي عشر ، وقد عثر عليها في جبل كاسينو الذي كان يقيم فيه العرب.

وعادت الدكتورة سيجريد في فصل آخر من كتابها تشير إلى فضل زرياب على أوربا من زاوية أخرى هي زاوية فن الغناء.
لقد انتشرت في جميع الممالك الأوروبية ، ولاسيما البلاد الجنوبية منها آلات الموسيقى الأندلسية العربية. وكثير منها انتقل بأسمائها التي تنم عن اشتقاقها من أصل عربي كالعود والقيثارة والجيتار (Guitar) والناقورة (Nacaire) أو (Naker) ، والدف (Adufe) ، والصنوج (Sonajas) والرباب (Rebec) أو (Rubebe) ، والنفير (Anafil) وجمعه أنفار (Fanfare) والطبل (Taber) أو (Tabel) ، والقرن (Horn) أو (Corno) الخ.
ومعلوم أن الآلات الموسيقية لا تنتقل إلا ومعها موسيقاها. وهذا هو الواقع فإن أوروبا ظلت تحت غزو الموسيقى العربية وآلاتها ، فنونها وعلومها ، عدة قرون طويلة حتى بعد عصر الإصلاح. بل لقد ظل استعمال العود منتشراً فيها حتى القرن السابع عشر ، حيث قضى عليه ظهور آلة البيانو وذيوعها لمناسبتها للموسيقى الأوروبية الحديثة بعد أن تطور فيها علم الهارموني وصار علماً على تلك الموسيقى.
أما الرباب ويرجع إلى العرب فضل إحياء هذا النوع من الآلات ذات القوس فقد انتقلت أيضا من الأندلس إلى أوروبا ، وبخاصة إلى البلاد الجنوبية منها. وكان الفضل الأول في ذلك لزرياب ومدرسته وتلاميذه. ومنذ ذلك الوقت عرفت أوروبا لأول مرة الآلات الوترية ذات القوس ، وكان ذلك حوالي القرن الحادي عشر. وهنا بداية ظهور أسرة الكمان. فقد صنع الفرنسيون آلة تماثل الرباب العربية سموها (Rubebe) أو (Rubella) كما صنع الإيطاليون نفس هذه الآلة وسموها (Rubece) أو (Rebec) وظاهر في كل هذه الألفاظ اشتقاقها من كلمة الرباب. ثم انتشرت تلك الآلات فعمت أوروبا في القرن الرابع عشر ، وأخذ التغيير يتناولها شيئاً فشيئاً حتى آخر القرن الخامس عشر ، فسميت تلك الآلات (الفيولا) ومعناها الوتر. وصنع منها على مرور الزمن أنواع مختلفة الحجم ثم تطورت الفيولا في منتصف القرن السابع عشر ، وصنعت آلة أصغر منها قليلاً أطلق عليها اسم (فيولينه) أو (فيولينو) ، تصغير فيولا (وتلك هي الآلة المعروفة لدينا الآن باسم آلة الكمان أو الكمنجة).
ومن الجدير ذكر ما قاله الدكتور (كورت زاكس Kurt Zachs) الأستاذ الأول في جامعة برلين لتاريخ الآلات الموسيقية ، في محاضرة له عن تاريخ (البيانو) حيث استهلها بقوله:
(من الثابت أن جميع آلاتنا الموسيقية مصدرها الشرق ، وقد انتقلت منه إلى إوربا بأكثر من طريق. والآلة الوحيدة التي كانت تعتز أوروبا بأنها من مبتكراتها هي آلة البيانو.

ولكن ثبت أيضا أن هذ الآلة مصدرها عربي أندلسي. فإن أقدم لفظ أوروبي أطلق على هذه الآلة في اللغات الفرنسية والإنجليزية والإسبانية هو (Echiquier) وهو اللفظ العربي (الشقير) وكان يطلق حتى القرن الرابع عشر على آلة صغيرة ذات مفاتيح سوداء فبيضاء على التوالي توضع على المنضدة أثناء العزف ، وتعتبر هذه الآلة إحدى الحلقات الأولى التي تطورت منها آلة البيانو. وإذ أن هذه التسمية ليس لها نظير في المشرق العربي ، فالمعتقد أنها احدى مبتكرات زرياب في الأندلس).
إننا لم نعرف في الأندلس ، وقلَّ أن نعرف في غيرها من حَسَّن في الآلات ، وزاد في الأوتار ، وأنشأ في الألحان مثل زرياب. ولم يكن غيره في الأندلس يمكن أن يتصور اسناد هذا الابتكار إليه. سوى مُنشئ المدرسة ، ومبتكر أساليب الغناء ، والموحى بالجديد من الشعر والموشحات والأزجال.

الموسيقى الفنية

وأحيانا يُطلق عليها (الموسيقى الجديّة) أو (الموسيقى الراقية)؛ هي مصطلح عامّ مستعمل للإشارة الى التقاليد الموسيقية المطبّقة للاعتبارات البنيويّة والنظرية المتقدّمة. هذه الصيغة مستعملة كثيرا في علم الموسيقى ، كما أنها أحيانا مستعملة من بعض علماء الموسيقى. عادة تُستخدم في نطاق التصنيف المؤسّس على (المثلث اللامحوري تمييزا عن الموسيقى الشعبية ، الموسيقى التقليدية والموسيقى الفنية).

الموسيقى المسيحية

استخدمت في طقوس العبادة والصلوات المسيحية. واخذ الغناء شكل فردي وجماعي ، وشكل جوقة أو خُورُس. في القرن الرابع بعد انتهاء عصر اضطهاد المسيحيين قام آباء الكنيسة بتأسيس نظام للطقوس الدينية المؤلفة من الأناشيد التيُ ترنم في المناسبات المختلفة طوال السنة ، وقام بكتابة كلمات وموسيقى الأناشيد الدينية وتأثروا من الشعر الغنائي في العهد القديم أو المزامير. ثم اخذت كل كنيسة تضع موسيقى واناشيد خاصة فيها ، وقد هذب البابا غريغوري الأول الموسيقى اللاتينية الكنسية فاحدث الترانيم الغريغورية وهي ألحان في الكتاب المقدس للموسيقى الكنسية اللاتينية. ويعتبر فن موسيقي غنائي جاد ، ذو سير لحني غير مرافق بآلات موسيقية. ويرتكز الغناء الغريغوري على ثمانية سلالم موسيقية.

تاريخ الموسيقى المسيحية المبكرة



في بدايات المسيحية استعمل المسيحيون نفس الموسيقى الموجودة عند اليهود ، إذ كان المسيحيون يرتلون في طقوسهم المزامير بنفس الألحان القديمة المستعملة عند اليهود بأسلوب يدعى (التنغيم البسيط).

كما أخذ المسيحيون بدورهم بتأليف تراتيل جديدة سميت (المزامير الخاصة) وصلنا منها ترتيلة (يا نوراً بهياً) التي تقال في صلاة الغروب حتى اليوم و الذي تعد أقدم ترتيلة مسيحية وصلت إلينا ، و كذلك المجدلة (المجد لك يا مظهر النور).

السجل الوحيد في الانجيل للموسيقى الدينية كان خلال العشاء الأخير للتلاميذ قبل صلب المسيح. خارج الانجيل ، هناك إشارات للموسيقى المسيحية تعود إلى بولس الذي قام بتشجيع أهل أفسس و كولوسي لإستخدام المزامير ، التراتيل والأغاني الروحية خلال إجتماعاتهم الدينية. التدوين الموسيقي كان بنفس أسلوب اليهود باستعمال الحروف الأبجدية ، كذلك استخدم المسيحيون الاساليب اليونانية في التدوين التي تعتمد أيضاً على الحروف الأبجدية.

في وقت لاحق ، كانت هناك إشارة تعود لبلينيوس الأصغر الذي كتب إلى الإمبراطور تراجان (٦١-١١٣) طالبًا الحصول على المشورة حول كيفية ملاحقة المسيحيين في البيثنية ، واصفًا ممارساتهم بالإجتماع قبل طلوع الشمس وتكرار ترنيمة (ترنيمه للمسيح والله). غالبًا ما كانت التراتيل مقاطع من المزامير. وفقًا للمؤرخ سقراط من القسطنطنية أخذت الترانيم شكلها البارز في العبادة المسيحية بسبب أغناطيوس الأنطاكي (توفي عام ١٠٧).

تم استخدام الأدوات الموسيقية في وقت مبكر الا أنه يبدو أنها أثار استعمالها بعض الجدل. في أواخر القرن الرابع أو أوائل القرن الخامس كتب القديس جيروم كتب تحفظاته حول إستعمال الآلات الموسيقية في القداس. ويعتقد ان جهار الأورغ الموسيقي التقليدي ظهر في الكنائس خلال الفترة البابوية للبابا فيتالين في القرن السابع.

من القرن الرابع حتى القرن الرابع عشر

(الموسيقى من الألف الى الياء / اعداد اوس حسين علي)

الموسيقى المسيحية في العالم الشرقي

في القرن الرابع ظهرت بعض الخلافات العقائدية بين المسيحيين حول طبيعة المسيح وقد عَمد القديس أفرام السرياني الذي كان شاعرًا إلى مجابهة ما كان بالنسبة له هرطقات بتأليف التراتيل و تلحينها و تعليمها و من أجل هذه الغاية ظهرت الحاجة إلى وضع نظام للموسيقا الكنسية ، فاستشار علماء الموسيقا في عصره وعَمد إلى الأخذ عن الموسيقى الفارسية المبنية على اثني عشر لحنًا (اثني عشر مقاماً) و هي مأخوذة بدورها عن موسيقا بلاد بين النهرين.

في القرن السادس أول من وضع نظامًا موسيقيًا مبنيًا على ثمانية ألحان هو سويرس السرياني أسقف إنطاكية وتم توزيع الألحان إلى أربع ألحان أصلية وأربع ألحان مشتقة.

اللحن يعني تصنيفاً موسيقياً يُعتمد في تحديده على السلم الموسيقي و المجال اللحني ودرجة القرار النهائي ، وهكذا تكون جميع التراتيل التي يتبع لحنها مجالاً لحنياً معيناً أو قراراً معيناً ضمن نفس اللحن أي ضمن نفس التصنيف اللحني.

هذا التصنيف الثماني الألحان كان أساس الموسيقى الكنسية السريانية والبيزنطية و كذلك أساس الموسيقى الغربية أيضًا ، إذ أن البابا غريغوريوس الذي وضع نظام ترنيم الكنيسة اللاتينية المعروف بالترنيم الأمبروسي أو الغريغوري أخذ هذا النظام عن الشرق مستعملاً أسس الموسيقى الكنسية الشرقية المبنية على ألحان ثمانية ، و قد عرف البابا غريغوريوس هذا النظام بحكم أنه كان موظفاً في البلاط القسطنطيني قبل أن يصبح أسقفًا.

في القرن الثامن ثبت القديس يوحنا الدمشقي التقسيم إلى ثمانية ألحان في الموسيقا الكنسية بتأليفه كتاب الأكتويخس (أي الألحان الثمانية) وهو عبارة عن تراتيل مقسمة حسب الألحان لكل لحن تراتيله الخاصة ، كما ألف تراتيل كنسية كثيرة و وضع ألحانها بمشاركة مجموعة من الرهبان الدمشقيين هم القديس قزما الدمشقي و القديس اندراوس أسقف كريت الدمشقي الأصل والقديس ثيوفانس الذي صار أسقفاً على إزمير. في القرن العاشر تم تنصر بلاد الروس فأخذوا بنظام الترتيل المعمول فيه بالشرق و سرعان ما طوروا به و أنشأوا ألحانًا تبعًا لذوقهم الخاص ، إلا أنهم في مرحلة لاحقة تبنوا النظام الموسيقي الغربي المبني على تعدد الأصوات (الهارمونية).

الموسيقى المسيحية في العالم الغربي

تعود جذور الموسيقى المسيحية في أوروبا للعام ٥٠٠ ميلادي حيث بدأت في تراتيل الكنائس ثم تطورت إلى ما عرف بالموسيقى عصر النهضة منذ مطلع القرنين الرابع عشر والخامس عشر والتي عرفت بمرحلة الفن الحديث جيث وصلت العلامات الموسيقية إلى درجة كبيرة من التقدم كما وصلت الموسيقى ذات الأنغام المتعددة إلى درجة كبيرة من التعقيد لم يسبق لها مثيل.

وفي أثناء أواخر القرن الخامس عشر ظهرت المدرسة البرجندية بزعامة وليم دوفاي وهي مدرسة موسيقة مسيحية راقية يرجع لها الفضل في ازدهار الموسيقى الغربية ذات الأنغام المتعددة خلال القرن السادس عشر ومن أبرز مؤلفي هذه المدرسة جوسكين دي برس وأولاندو دي لاسو وبنزوح مؤلفي المدرسة الفلمنكية إلى إيطاليا ظهرت بالبندقية المدرسة الموسيقية التي أسسها أدريان ويللارت وإنضم إليها أندريا وجوفاني جابريللي وقد قام باليسرينا الذي كان ينافسه لاسو في عصر النهضة بتأسيس المدرسة الرومانية للموسيقى الكنيسة ذات الأنغام المتعددة والتي استمرت حتى أيام لويس الرابع عشر.

ومنذ عام ١٧٥٠ حتى عام ١٨٠٠ انتشرت الموسيقى التي عرفت فيما بعد بالموسيقى الكلاسيكية والتي إتسمت بظهور السيمفونيات الموسيقية المسيحية على أيدي عدد كبير من الموسيقيين البارزين مثل هايدن وموتزارت قبل أن تظهر موجة جديدة هي فترة ظهور الموسيقى الرومانسية خلال القرن التاسع عشر ويمثل بيتهوفن أوج المرحلة الكلاسيكية وبداية المرحلة الرومانسية في الموسيقى.

ان اللحن الذي يتابع خيطًا واحدًا بصوت منفرد أو صوت جماعة كان المبدأ الأول. ثم جاء تعدد الأصوات التي تتفاوت ألحانها داخل بهو الكنيسة المفعم بالروح الدينية حيث تنفرد الحناجر البشرية (الكورس) دون آلات موسيقية ، ولقد أعطت البروتستانتية دفعة كبرى باتجاه حرية الموسيقي من الانتفاع من الموسيقى الدنيوية ومن الهارموني والتقنيات الأخرى. الإيطالي باليسترينا (١٥٢٥-١٥٩٤) نشأ ونضج تحت ظل البابوية الكاثوليكية وحتى رأى البابا فيه وفي موسيقاه حصنا منيعا في وجه موجات التجديد البروتستانتية التي ذهبت في مداها بعيدًا ، ولكن من جهة أخرى ، كانت موسيقاه حصنًا للدفاع عن الموسيقى ذاتها وإبقائها داخل حرم الكنيسة.

القداس

في القداس ترافه أشكال من الموسيقى الدينية التي ترتبط بأجزاء من القداس الإلهي أو الفخارستيا وهو أحد الأسرار السبعة المقدسة في الكنيستين الكاثوليكية والأرثوذكسية والأنجليكانية واللوثرية أو أحد السرين المقدسين في الكنيسة البروتستانتية. معظم التقاليد الموسيقية في الكنيسة الرومانية الكاثوليكية خلال القداس هي باللغة اللاتينية ، وهي اللغة التقليدية للكنيسة الرومانية الكاثوليكية ، ولكن هناك عددًا كبيرًا من ترانيم القداس مكتوبة في لغات البلدان الغير الكاثوليكية حيث كانت العبادة في اللغة العاميّة ذات قاعدة رئيسية ولها تقاليد طويلة. على سبيل المثال ، هناك العديد من الترانيم في القداس مكتوبة باللغة الإنجليزية لكنيسة إنجلترا.

ترانيم القداس تتنوع بطرق مختلفة منها كبلا أي ترانيم ترافق صوت شخص وحيد ، أو أنها يمكن أن تكون مصحوبة بأوركسترا كاملة. عمومًا تكوين القداس يتشكل بشكل ثابت من خمسة أقسام:

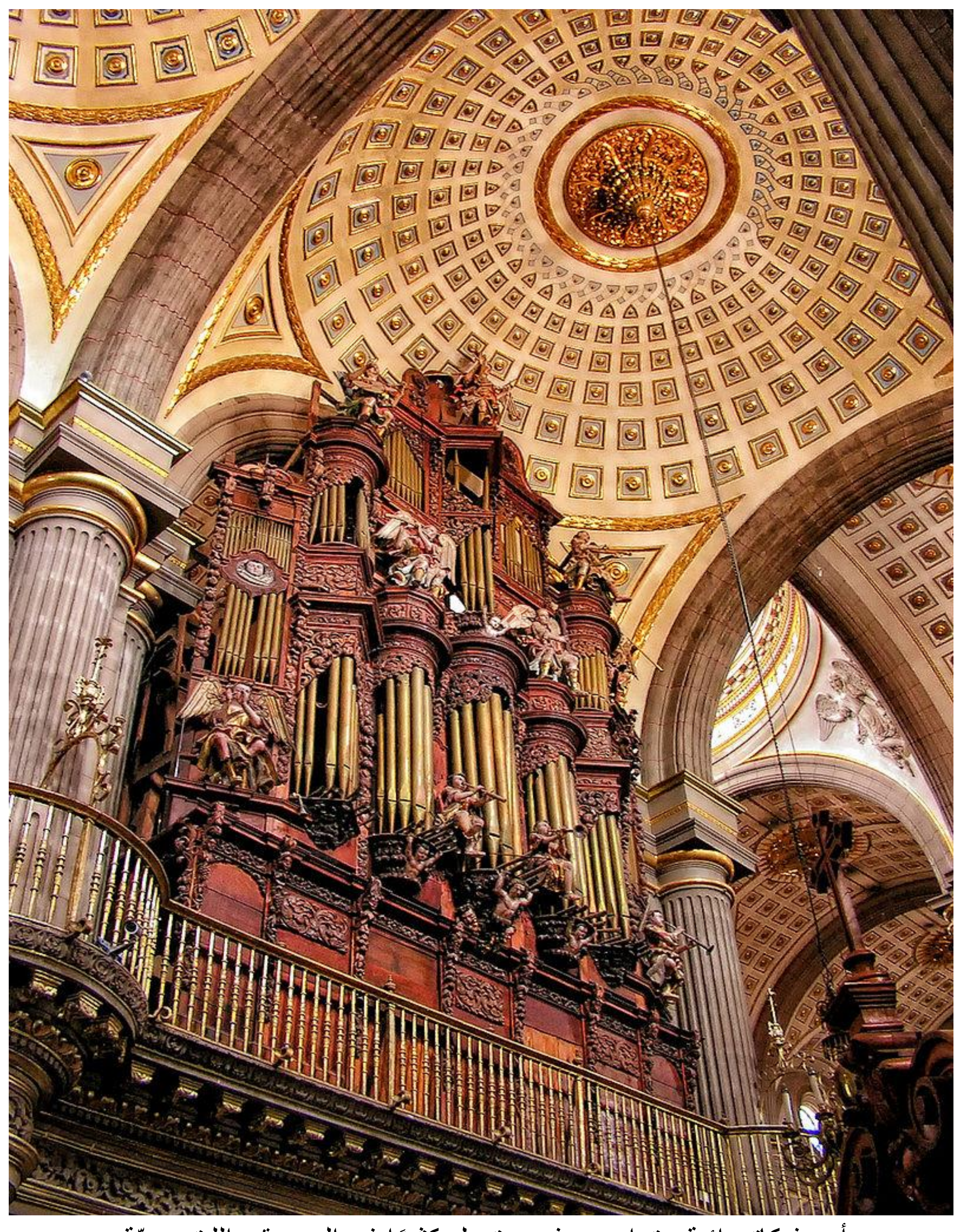
كرياليسون: هو مصطلح مسيحي معرب عن الجملة اليونانية Κύριε ἐλέησον ، بمعنى (يا رب ، إرحم).

المجد لله في العلى: وهو صلاة مسيحية تدعى أيضاً (المَجْدَلَة الكُبْرَى) (باللاتينية: Doxologia Major). إنها ترنيمة مديح ترنم أو تقال أثناء القداس الإلهي (حسب الطقس اللاتيني) بعد طلب الغفران.

أنا أؤمن بالله واحد: أو قانون الإيمان النيقاوي.

نشيد التقديس: ترتيلة قُدُّوس (باللاتينية: Sanctus) هو ترنيمة طقسية مسيحية. نجد الشطرين الأولين منها داخل نشيد الـ(باللاتينية: Te Deum) اللاتيني. تدعى هذه الترنيمة بالطقس البيزنطي (نشيد الملائكة والفتيان).

قائمة كبيرة من الملحنين والموسيقيين الذين انتجوا أعمال فنية سميت (بالموسيقى المقدسة) بما في ذلك ملحنين أمثال بيير دي لا رو ، بيدرو دي اسكوبار ، أنطوان دي فيفين ، موراليس ، باليسترينا ، توماس لويس دي فيكتوريا ، موزارت ، برليوز ، برامز ، بروكنر ، ودفورجاك ، فريدريك دليوس ، فور ، يزت ، فيردي ، هربرت هاولز ، سترافينسكي ، بريتن ، هينز وأندرو لويد ويبر.



أورغ كاتدرائية ستراسبورغ ويستعمل كثيرًا في الموسيقى الليتورجيّة.

التراتيل

شكلت التراتيل على مر العصور ، موضوعًا لعدد من الأناشيد والقصائد الملحنة في الكنيسة والمجتمع ، وغالبًا ما يكون لهذه التراتيل ذات الطابع الشعبي. غالبيّة هذه التراتيل الشعبيّة تتمحور حول عيد الميلاد وإلى حد أقل بكثير حول عيد الفصح.
شكل عيد الميلاد على مر العصور ، موضوعًا لعدد من الأناشيد والقصائد الملحنة في الكنيسة والمجتمع ، بشكل عام ، يعود لفترة القرون الوسطى نشوء عدد وافر من الأغاني الشعبية والترانيم الكنسيّة الشهيرة عن الميلاد مثلاً الترنيمة اللاتينية (تعال إلى جميع المؤمنين) (باللاتينية: Adeste Fidelis ، نقحرة: آديستي فيديلس) ترجع كلماتها للقرن الثالث عشر ، رغم أن موسيقاها الحالية وضعت في منتصف القرن الثامن عشر؛ إلى جانب آديستي فيديليس التي تعتبر من أشهر وأقدم ترانيم الميلاد فإن عددًا آخر من الأغاني الشعبية تعود لتلك المرحلة ، رغم أنها ليست بالضرورة مرتبطة بالكنيسة ورجالها. بعض الترانيم رغم أنها ظهرت في فترة متأخرة من العصور الوسطى إلا أنها استعملت نصوصًا سابقة أمثال (في هذا اليوم سترقص الأرض) (باللاتينية: Personent hodie) والتي نشأت في فرنسا عام ١٥٨٢ ونصوصها وموسيقاها ترقى للقرن الثالث عشر.

تراتيل عيد الميلاد

التأليف لعيد الميلاد ، اكتسب زخمًا جديدًا مع الإصلاح البروتستانتي في ألمانيا وشمال أوروبا ، على سبيل المثال قام مارتن لوثر بكتابة الترانيم الخاصة بالميلاد وشجع استخدامها في الاحتفالات الدينية والاجتماعية ، وقد حفظت هذه الترانيم وانتشرت في المجتمعات العامة سيّما الريفيّة ، ومكثت حتى القرن التاسع عشر حيّة في الذاكرة الأوروبية؛ كذلك فإنه يعود لفترة العصور الوسطى المتأخرة تلحين عدد من المزامير المنسوبة للنبي داود وجعلها خاصة بعيد الميلاد ، وكانت لهذه المزامير المرنّمة أهمية خاصة في الولايات المتحدة. في عام ١٨١٨ ظهرت واحدة أخرى من أشهر ترانيم الميلاد هي (ليلة صامتة) (بالإنجليزية: Silent Night) وذلك من النمسا لمناسبة الاحتفال بعيد القديس نقولا عام ١٨١٨ ، وفي عام ١٨٣٣ نشر بالإنكليزية كتاب خاص عن ترانيم عيد الميلاد القديمة والحديثة ، شكل أول كتاب حديث مطبوع يحوي ترانيم وأغاني الميلاد الكلاسيكية باللغة الإنكليزية ، وهو ما ساهم بإحياء الترانيم خلال العهد الفيكتوري. تزامن ذلك مع تزايد الأغاني الميلادية ، أي تلك التي لا تمس البعد الديني للموضوع - بدأ انتشارها إلى جانب عدد وافر من أشهر أغاني الميلاد اليوم منذ أواسط القرن الثامن عشر.

الموسيقى الغريغورية

الموسيقى الغريغورية هي الموسيقى الدينية الأبرز في تاريخ المسيحية الغربية وهي ذي ألحان وكلمات مأخوذة من الكتاب المقدس للموسيقى الكنسية اللاتينية. وهو فن موسيقي غنائي جاد ، ذو سير لحني منفرد (أحادي الصوت) غير مرافق بآلات موسيقية.
رأى البابا غريغوري الكبير (٥٤٠-٦٠٥) ، قبل أن يعتلي كرسي البابوية عام ٥٩٠ ، تشذيب الغناء الكنسي اللاتيني وتهذيبه؛ فجمع الأغاني الدينية الأصيلة ونظمها في كتاب (ترديد غنائي تجاوبيّ) صار مرجعًا غنائيًا كنسيًا ، واتخذت الألحان اسمه (الموسيقى الغريغورية). وقد استخدم هذا الغناء بهذا الاسم للمرة الأولى في المراسم والطقوس الكنسيّة في نهاية القرن الثامن. وكانت تلك التراتيل الأولى أساسًا للغناء الكنسي الذي شاع في معظم البلاد المسيحية الأوربية بوساطة الرهبان المؤمنين اللاتينيين. بدأ شارلمان في فرنسا بتحديد الأغاني الدينية وتوحيدها بغية انتشار الغناء الغريغوري ، فألغى الغناء (الغاليكاني) (نوع من الموسيقى الدينية الفرنسية) ، والترانيم (المستعربة) (موسيقى دينية إسبانية قديمة للمستعربين المسيحيين الذين خضعوا للحكم العربي الأندلسي) من الطقوس الدينية ، واتخذ الغناء الغريغوري أساساً في كثير من الأديرة الأوربية المختلفة.
في نهاية القرن التاسع ، ومع بداية ابتكار التدوين الموسيقي ، كانت الأغاني الدينية تتناقل سماعيًا متأثرة ببعض الألحان المحلية. كما كان لأغاني الشعراء الجوالين (التروبادور) ، وانتشار الموسيقى البوليفونية (متعددة الأصوات) أثر واضح في الموسيقى الغريغوري منذ القرن الحادي عشر.
ومنذ بداية القرن السادس عشر ، عانى الغناء الغريغوري الانحطاط والجمود؛ إذ تشوهت الأغاني الكنسية المرافقة للمناسبات الدينية السنوية.
مما جعل رؤساء بعض أديرة الرهبان الإيطاليين ، في النصف الثاني من القرن التاسع عشر ، يهتمون بعلاج هذا الركود. فبدؤوا بتنقيح الغناء الغريغوري ورده إلى أصوله بعد تدوينه. ففي عام ١٨٨٩ بُدئ بطباعة المجموعة الغنائية الدينية المقررة ونشرها حسب (علم قراءة النصوص الموسيقية القديمة) Paléographie musicale. ودعت الحاجة بذلك إلى تصنيف الأغاني الكنسية الأصيلة وتوحيدها ، وإزالة الشوائب منها. وبدأت إدارة الفاتيكان ، منذ عام ١٩٠٥ ، طباعة الأغاني الغريغورية المقررة في الطقوس الدينية ، في مجموعة (منشورات الفاتيكان) والمسجلة حسب التدوين الموسيقي القديم في المدرج الموسيقي ذي السطور الأربعة Tetragramma ، ورؤوس العلامات الموسيقية مربعة الشكل ، ومايزال هذا التدوين الموسيقي قيد الاستخدام كنسيًا حتى اليوم.

موسيقى مسيحية مقدسة

كتب توماس الأكويني في مقدمة تعليقه على المزامير حول أهميّة الأناشيد المسيحية: (Hymnus est laus Dei cum cantico; canticum autem exultatio mentis de aeternis habita, prorumpens in vocem) (الترنيمة هي حمد الله مع أغنية؛ الأغنية هي اغتباط مسّكن للعقل على الأشياء الأبدية ، متخلصًا عليها في صوت). وردت أقدم التراتيل المسيحية في حوالي سنة ٦٤ من قِبل بولس في رسائله. وكانت هذه الترانيم باللغة اليونانية ، و من قِبل القديس باسيليوس الكبير حوالي عام ٣٧٠. ظهرت التراتيل باللغة اللاتينية في نفس الوقت تقريبًا ، وتأثرت بالقديس أمبروز من ميلانو. كان برودينتس وهو شاعر إسباني في أواخر القرن ٤ واحدًا من أهم كتاب الترتيلة المسيحية في ذلك الوقت. ارتبط التراتيل السلتيكية المبكرة مع القديس باتريك وكولومبا.

أدى الإصلاح البروتستانتي إلى ظهور اثنين من المواقف المتضاربة حول التراتيل. النهج الأول الذي تأثر في الكالفينية حيث لم يكن للموسيقى مكانة في الأجواء الكالفينية بشكل عام. بدلاً من التراتيل استخدمت مزامير الكتاب المقدس وفي معظم الأحيان من دون مرافقة أدوات موسيقية.

النهج الثاني كان من خلال مارتن لوثر حيث ترك لوثر إرثًا غزيرًا من الترانيم ، التي جاء بعضها تلحينًا لمقاطع من الكتاب المقدس ، أو وحيًا من مقاطع بعينها منه. قدّم لوثر ألحانًا للطبقات العليا ، وكذلك استخدم الموسيقى الشعبية ، بحيث تجمّع حول ترانيمه رجال الدين والرجال العاديين والنساء والأطفال. انتشرت ترانيم لوثر في العبادات ، والمدارس ، والمنازل ، والساحات العامة. الكثير من ترانيم لوثر ، كانت مرتبطة بمواقف معينة من حياته لاسيّما كفاحه في سبيل الإصلاح ، فمناظراته مع الكنيسة الرومانيّة هي التي دفعت لتقديمه ترنيمة نشيدًا جديدًا ، نرفع نحن. (بالألمانية: Ein neues Lied wir heben an) والتي ترجمت لاحقًا إلى الإنجليزية ولحنتها ماريا تيدمان عام ١٨٧٥.

في عام ١٥٢٤ قدّم لوثر ترنيمته العقائديّة التي تشرح وجهة نظره للمعتقدات المسيحية بعنوان نحن جميعًا نؤمن بإله واحد حقيقي (بالألمانية: Wir glauben all an einen Gott) وهي من ثلاث مقاطع تشرح إيمان الرسل ، وتشكل أحد أساسات التعليم المسيحي؛ وتم توسعتها وتطويرها في مراحل لاحقة وباتت أحد أهم الاناشيد الواسعة الانتشار في الكنائس اللوثرية ، كما تعتبر من أشهر الترانيم اللاهوتيّة في القرن الثامن عشر ، غير أن لحنها الصعب جعل استخدامها نادرًا في القرن العشرين.

نشر الأخون تشارلز وجون ويسلي مؤسسي الميثودية ترانيم ذات أهمية ليس فقط داخل الكنيسة الميثودية ولكن في معظم الكنائس البروتستانتية. تم جمع عدد كبير من هذه الترانيم من خلال جون ويسلي. وكتتويج لعملية طويلة من إعداد كتاب الترانيم الشعبية الذي ضمّ أكثر من ٥٢٥ ترنيمة.

يُذكر أنّ كان جون ويسلي قد ألف أو ترجم بعض الترانيم المؤثرة ، وكان تشارلز قد كتب مجموعة ضخمة من التراتيل.
وضع الأمريكيين من أصل أفريقي عدد كبير من الترانيم الروحية خلال أوقات العبودية.
أدت الصحوة الكبرى الثانية في الولايات المتحدة ، إلى ظهور نمط شعبي جديد من الموسيقى البروتستانتية الروحيّة أو ما تسمى بموسيقى الغوسبل وهو غناء ديني مسيحي تطوّر في الثلاثينات أولاً عند الأمريكيين الأفارقة وبيض جنوب الولايات المتحدة ثم غزا بقية العالم. أمّا المواضيع فمأخوذة من العهد الجديد. إحد أبرز هذه الترانيم ترنيمة نعمة مدهشة (بالإنجليزية: Amazing Grace) وهي ترنيمة مسيحية كتبها الشاعر الإنكليزي ورجل الدين نيوتن جون (١٧٢٥–١٨٠٧) ، ونشرت في ١٧٧٩. تتضمن هذه الترنيمة رسالة توحبي بأن الغفران والخلاص ممكنين بصرف النظر عن ارتكاب الخطايا ، وأنه من الممكن للروح الخلاص من اليأس من خلال رحمة الله. تعتبر أمازينغ غريس من أكثر الأغاني المعروفة في العالم الناطق باللغة الإنكليزية. كتب نيوتن هذه الترنيمة عن تجربة شخصية ، حيث أنه ترعرع دون أي عقيدة دينية معينة ولكن تم تشكيل مسار حياته بمجموعة متنوعة من الصدف التي كثيرا ما كانت موضع للعصيان العنيد والتقلبات. يقول تشيس جيلبرت بأن (أمازينغ غريس هي بدون شك الترنيمة الأكثر شهرة من بين جميع الترانيم الشعبية)
ويقدر جوناثان أيتكين ، كاتب السيرة نيوتن ، بأن الترنيمة تغنى لحوالي ١٠ مليون مرة سنوياً. شهدت ترنيمة أمازينغ غريس انتعاشًا في الشعبية في الولايات المتحدة خلال الستينات وتم تسجيلها آلاف المرات منذ ذلك الوقت.
انتشر خلال القرن التاسع عشر هذا النوع من الأغنية الدينية بسرعة داخل البروتستانتية ، وإلى حد أقل ولكن لا يزال ذو تأثير واضح في الكنيسة الرومانية الكاثوليكية. هذا النوع الموسيقي غير معروف في العبادة في الكنائس الأرثوذكسية الشرقية ، والتي تعتمد حصرًا على الهتافات التقليدية.

الموسيقى المسيحية الشرقية

تطورت الموسيقى في الكنائس الشرقية ، فظهرت في الكنائس ذات التقليد السرياني ، الموسيقى الكنسية السريانية تستخدم هذه الموسيقى ثمان مقامات شرقية ، ويرجأ تاريخها إلى مار أفرام السرياني. تكوّنت الموسيقى المقدّسة الخاصة بالكنيسة الأرمنيّة ، ونشأت في ظروف غامضة وتطوّرت الصلوات والتراتيل الطقسية ، وتعدّدت الألحان ، فجُمعت في ثماني فرق. ولكن فعلياً ، هناك أكثر من عشرين فرقة نغميّة متداولة في الطقس الأرمنيّ ، وهي محفوظة تراثيّاً وشفهياً ، أيّ أنّ كلّ مركز كنسيّ هامّ له تراثه الشفهي الخاص لهذه الألحان.

وتطورت الموسيقى الكنسية البيزنطية في الكنيسة الأرثوذكسية الشرقية وهي موسيقى صوتية بالكلية ولم تستعمل الآلات الموسيقية كما أنها آحادية الصوت مقابل تعدد الأصوات.

المؤرخ تيارد تيلرد يقول أن الموسيقى البيزنطية كانت صوتية وكانت ترتل من قِبَل مرتل أو جوقة مدربة على الترتيل بتناغم.

وأثّرت الموسيقى البيزنطية على الموسيقى الروسية والأوكرانية والبلغارية والرومانية والصربية وغيرها من دول البلقان وأوروبا الشرقية وتبّنت عناصر موسيقية محلية شعبية ، وعُرفت خلال القرن ١٥ والقرن ١٧ عصرها الذهبي حيث وصلت إلى أوج ازدهارها وانتشرت مدارس الموسيقى الليتورجية في جميع أرجاء أوروبا الشرقية ودول البلقان.

وابتكر الملحنيين الأرثوذكس موسيقى كنيسة من ثمان مقامات تختلط فيها الموسيقة الكنيسة البيزنطية-اليونانية وعناصر موسيقية من اللغات المحليّة.

ظهرت في الكنيسة القبطية الأرثوذكسية الموسيقى الكنسيّة القبطية وهي من هي أقدم موسيقي كنسية موجودة ، وقد وصفها عالم الموسيقي الإنجليزي ، ايرنست نيولاند سمث ، بجامعات أكسفورد ولندن:

(الموسيقي القبطية موسيقي عظيمة ، يمكن القول إنها إحدى عجائب العالم السبع ، وبالحق لو أن (خورسا) مملوء بروح الله يترنم ببعض النغم القبطي في ملحمة دينية عظيمة لكان ذلك كافيا أن يلهب العالم المسيحي روحانية.)

الموسيقى البيزنطية

هي الموسيقى الدينيّة التي نشأت في الإمبراطورية البيزنطية وفي البلاط الإمبراطوري في مدينة القسطنطينية. تعد الموسيقى البيزنطية نظام موسيقي عريق بدأ مع بداية المسيحية و تطور باستمرار عبر التاريخ و يستمر إدخال التطويرات و التعديلات عليه حتى اليوم. يستعمل هذا النظام الموسيقي في الكنائس الأرثوذكسية الشرقية وعدد من الكنائس الكاثوليكية الشرقية ذات التقاليد البيزنطية ويدعى هذا النظام الموسيقي (البيزنطي) وذلك لأنه يشير إلى الحضارة البيزنطية وقد أخذت اسمها من اسم المدينة (بيزنطة) و هي المدينة التي شيدت مكانها مدينة القسطنطينية. ولا تزال تعتبر الموسيقى البيزنطية أقدم نوع من الموسيقى الموجودة. المؤرخين اليونانيين يتفقون على أن نغمات الموسيقى الكنسيّة ترتبط بصفة عامة إرتباط وثيق مع الموسيقى البيزنطية.

الموسيقى المسيحية الغربية

بلغت الموسيقى الغربية مع الكنيسة ذروة مجدها من ناحيتي الأداء الغنائي وانتشار العلوم والبحوث والدراسات الموسيقية. فالرهبان وضعوا أول أشكال تدوين الموسيقى الغربية الحديثة من أجل توحيد القداس الكنسي في جميع أنحاء العالم ، وقد ألف عدد هائل من الموسيقى الدينية على مر العصور. أدى هذا مباشرة إلى نشوء وتطور الموسيقى الكلاسيكية الأوروبية ، والعديد من مشتقاته. وشجعت الكنيسة الكاثوليكية على وجه الخصوص النمط الباروكي ، وشمل ذلك الموسيقى والفن والعمارة ، وذلك في مرحلة ما بعد الإصلاح البروتستانتي فقد شجعت الكنيسة هذا النوع الديني من الفنون كوسيلة لتحريك العاطفة ، ما أدى إلى تحفيز الحماس الديني.
قائمة كبيرة من الملحنين والموسيقيين الذين انتجوا أعمال فنية سميت (بالموسيقى المقدسة) والتي لها مكانة بارزة في الثقافة الغربية وشهرة واسعة النطاق ، بعضها تخص الكنيسة الكاثوليكية كقصيدة (إلى السعادة) للودفيج فان بيتهوفن ، اوبرا (افي فيروم كوربوس) لفولفغانغ أماديوس موتسارت؛ والعمل الفني الشهير (السلام عليك يا مريم) لفرانز شوبرت ، عمل سيزار فرانك في (الخبز الملائكي(، أنطونيو فيفالدي في اوبرا (المجد لله). وبعضها الاخر موسيقى تخص الكنائس البروتستانتية كسمفونية هللويا لجورج فريدريك هاندل والعديد من اعمال يوهان سباستيان باخ وأوراتوريو الخلق وأوراتوريو الفصول لجوزيف هايدن.

في العصور الحديثة ظهر نوع جديد من الموسيقى المسيحية داخل البروتستانتية مثل موسيقى الغوسبل وهي نوع من الغناء الأنجيلي المسيحي الذي تطوّر في الثلاثينات أولاً عند الأمريكيين الأفارقة وبيض جنوب الولايات المتحدة ثم غزا بقية العالم. معنى كلمة غوسبل بالإنكليزية(الإنجيل) أو (البشارة). وهو أسلوب يعتمد على أصوات الجوقة وصفق الأيدي وما إلى ذلك. أمّا المواضيع فمأخوذة من العهد الجديد.
كما وظهر نوع جديد في التيار الإنجيلي مثل الروك المسيحي وهو نوع من موسيقى الروك ، يغنى في الفرق التي أعضائها مسيحيون و الذين غالباً ما تركز كلماتهم على الإيمان المسيحي. يختلف مدى الكلمات المسيحية بين الفرق.

الموسيقى المعاصرة

يطلق تعبير الموسيقى المعاصرة على الموسيقى التي تؤلف في زمنها ، وهو مصطلح أكاديمى ظهر في منتصف القرن العشرين ليعبر عن الموسيقى التي أولفت بعد الحرب العالمية الثانية ، أي في النصف التانى من القرن العشرين ، وعادة يشير هذا المصطلح إلى الموسيقى غير التجارية التي تكتب لالات الاوركسترا في اطار فنى جاد وتدل على الريادة في تقنيات التأليف الموسيقى في الزمن التي أولفت فيه ، ولذلك يمكن أن نقول أن الموسيقى الكلاسية كانت معاصرة في زمنها ، أى في القرن الثامن عشر ، وأن الموسيقى الرومانسية كانت معاصرة في زمن القرن التاسع عشر ، وهكذا تعتبر الموسيقى التي تؤلف اليوم هي موسيقى معاصرة. وعادة يبطل وصف موسيقى معاصرة على الموسيقى التي يزيد عمرها بين أربعة وخمسة عقود. ومن أهم المؤلفين الموسيقيين العالميين الذين كتبوا موسيقى يعتبرها النقاد اليوم موسيقى معاصرة ، المؤلف النمساوى ديتر كاوفمان والالمانى هلموت لاخينمان ، وفى مصر يعتبر النقاد الأكاديميين ، مؤلفات كل من المؤلف الموسيقى جمال عبد الرحيم ود. محمد عبد الوهاب عبد الفتاح نموذج جيد للموسيقى المصرية المعاصرة في بدايات القرن الواحد والعشرون.

المديح

المديح عموماً هو نوع من الخطاب أو الشعر الذي يقدم مدحاً لإنسان أو شيء معين. ولكن عادة ما يطلق لفظ المديح على نوع من الغناء اشتهر في مصر ويعتمد غالباً على أشعار المدح ، والتي انتشرت في العصر الأموي والعباسي كالمدح النبوي والمدح ثناءً على الخلفاء والأمراء.

المديح موسيقاً

المدح في الموسيقى هو قالب موسيقي مصري صميم. لكن عادةً حينما نطلق على أحد أنماط الموسيقى كلمة قالب فهذا يعنى ان هذا النوع من الموسيقى له طريقة صياغة موسيقية محددة الشكل والمعنى ، ولكن في حالة المديح فليس للمديح صيغة موسيقية محددة ، ومع ذلك يمكن التعرف عليه من خلال نوعية الكلمات الشعر والإيقاع المصاحب له. وغالباً يدور المديح حول عدة مقامات موسيقية ، من أشهرها البياتى ، الهزام ، الراست ، الصَبا والنيرز (وهو المسمى بالرست المصري) . لذلك يمكن اعتبار المديح قالباً مستقلاً بما أنه من الممكن التعرف عليه بسهولة من خلال المقومات السابقة : الشعر ، الإيقاع ، المقامات وطريقة تلحينها من خلال التفاعيل الموسيقية المستخدمة.

مداحون

من أشهر المداحين تاريخياً مداح النبي الإمام شرف الدين محمد بن سعيد بن حماد الصنهاجي البوصيري

تاريخ المديح في مصر

انتشر غناء المديح في مصر مع انتشار التصوف وأخذ في التطور ببطء. ومع دخول الأيوبيين اندمج أسلوب الذكر عند الأيوبين واختلط مع الأذكار الصوفية وطريقة إنشاد المولوية وأسلوبهم الحركي (طريقة رقصهم) ليصنع نوعاً جديداً من المديح الذي يعتمد على المطرب والكثير من الناس الذين يتحركون ويتمايلون يميناً ويساراً مع غناء المداح. وهذه الطريقة الحركية التي يستخدمها الآن المتصوفون المصريون هي ما تسمى بالذِّكر ، وفكرتها أن كثرة الحركة والتمايل بانتظام شديد مع موسيقى المنشدين والمداحين تقوم بتفريغ الذهن تماماً من مشاغل الحياة حتى يصل الإنسان إلى التوحد مع نفسه دون الآخرين. وبعض الناس يعتبر هذا النوع من التمايل أو الرقص شيئاً مهيناً ، والبعض الآخر يعتبرها طريقةً عظيمةً للعلاج النفسي من ضغوط الحياة.
ومع الوقت تداخل أسلوب موسيقى الريف المصري مع أسلوب المدح القديم ، وذلك لانتشار الكثير من المداحين القادمين من خارج القاهرة والإسكندرية حتى أصبح أغلب المداحين من جنوب مصر وأصبح مع الوقت فناً خاصاً بهم. ومع الوقت أصبح المديح فناً شعبياً مصرياً كجزء من الموسيقى الشعبية المصرية.

المصادر والمراجع

- ويكيبيديا (الموسوعة الحرة).
- التذوق الموسيقي / الدكتور هيثم شعوبي
- نظريات الموسيقى (منتدى الموسيقى العربية).
- المقامات الموسيقية (منتدى المقامات الموسيقية).
- الموسيقى والشعوب (موقع عرب اون لاين).
- مواقع انترنت اخرى تخص الموسيقى.



النهاية ...

فهرست المحتويات



المعد لهذا الكتاب / اوس حسين علي

الجنسية / عراقية

التولد / العراق – بغداد – ١٩٨٣

الحالة الاجتماعية / متزوج

التحصيل العلمي / كلية التربية الأساسية – الجامعة المستنصرية

المهنة / موسيقي وعازف على آله البيانو

الهوايات / الرسم والموسيقى والكتابة

تاريخ اعداد الكتاب / ١ – ٤ – ٢٠١٦

Awss.hussien@yahoo.com

Awss.hussien@gmail.com



عالم المعرفة

للطباعة والنشر